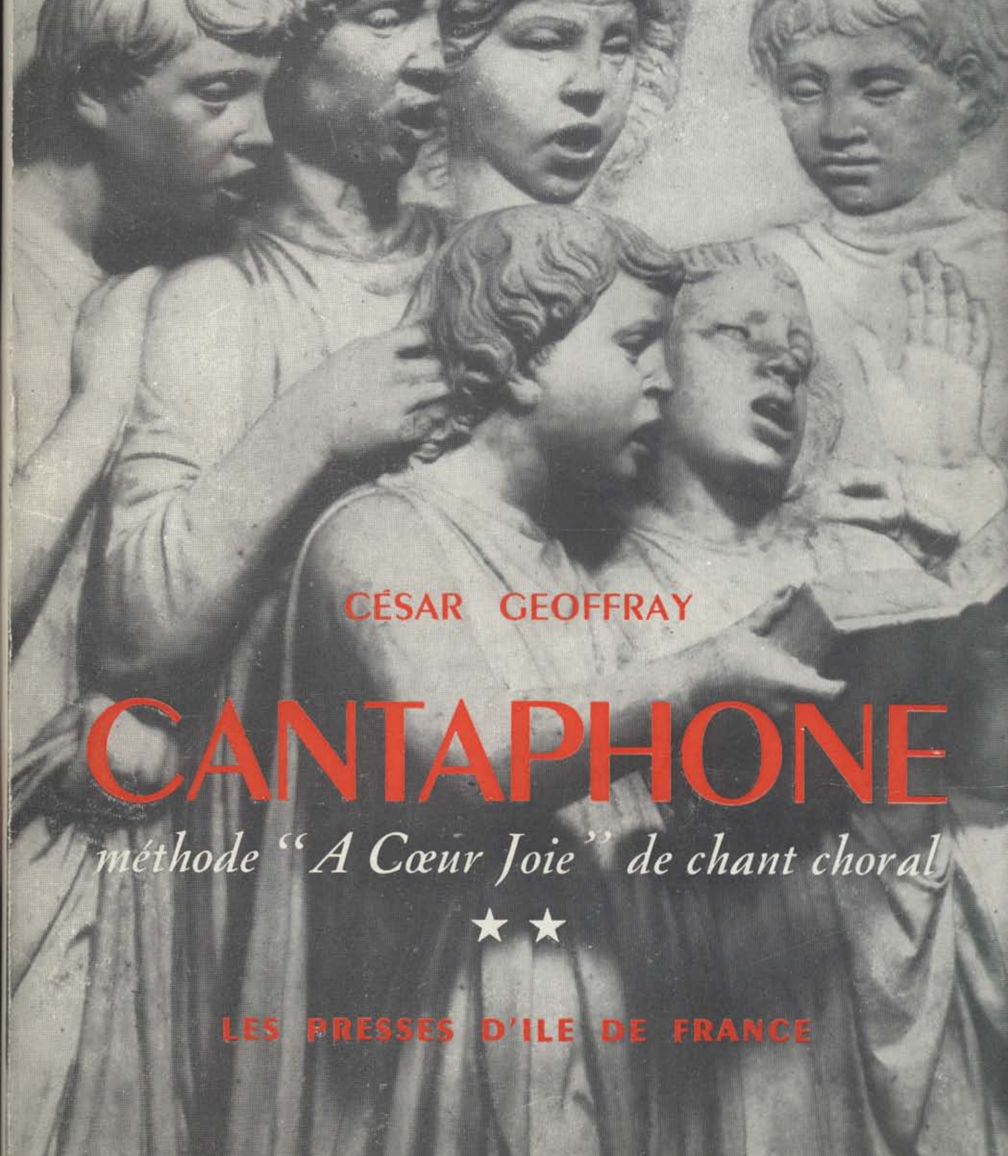


CÉSAR GEOFFRAY

CANTAPHONE

méthode "A Cœur Joie" de chant choral

★★

LES PRESSES D'ILE DE FRANCE

CÉSAR GEOFFRAY

CANTAPHONE

★ ★



AUX PRESSES D'ILE DE FRANCE

CANTAPHONE



CANTAPHONE

Méthode A CŒUR JOIE de chant choral

TOME II

CESAR GEOFFRAY

assisté de Reine BRUPPACHER,
Guy PLETTENER, Marynie ROSE, Lucien SAUTREUIL
et
ANDRE VERCHALY

Préface de Maurice MARTENOT



LES PRESSES D'ILE DE FRANCE

P R É F A C E

Tout au long de cet ouvrage, on trouvera exposés avec une remarquable clarté, des conseils d'ordre pratique qui, sans rien laisser au hasard, apportent tous les éléments nécessaires à la formation du véritable chef de chorale populaire. J'insiste à dessein sur ce dernier terme qui précise la « mission » de l'auteur.

Nombreuses sont les méthodes qui traitent du Chant Choral ou proposent un enseignement du solfège sous des formes diverses. Aucune, à ma connaissance, ne saurait être comparée à ce « Cantaphone ». Il ne s'agit plus ici d'inculquer des notions purement théoriques, ou de décrire des exercices créateurs d'automatismes qui éloignent le plus souvent de l'expression artistique. D'un bout à l'autre de l'ouvrage, on apprécie le fruit d'une

expérience où l'humain, l'art et la technique, s'interpénètrent dans un harmonieux équilibre.

En quoi réside la grande force de l'auteur ?

Partant d'une haute culture professionnelle classique, il a bien voulu se pencher sur les besoins de la jeunesse française (musicalement inculte). Armé de la foi animatrice des grandes œuvres, il a cherché comment redonner aux masses la merveilleuse libération que procure l'expression vocale collective et à travers elle, l'amour de la perfection, nouvelle discipline consentie dans la Joie pour la création commune.

En rapport constant avec des êtres simples, d'autant plus avides de lumière que la tâche quotidienne les courbe sur le métier, il a, en l'expérimentant sans cesse, entrepris un travail de renouveau dont il propose, avec peut-être trop d'humilité, la riche substance.

L'Art n'évolue pas seulement grâce à une élite et aux chefs-d'œuvres des précurseurs. J'admire tout autant celui qui œuvre pour permettre aux humbles leurs premiers pas vers l'expression artistique que le compositeur d'avant-garde à qui nous devons, par exemple, une remarquable symphonie.

Qui donc prétendait que les Français ne chantaient guère, parce que pas musiciens ?

César Geoffray a relevé le défi. Laissant aux Conservatoires les méthodes traditionnelles, il a prouvé que quiconque avait un cerveau, des oreilles, un larynx, et par dessus tout, un cœur pur, pouvait sentir vivre en lui la musique.

Monsieur André Verchaly, Secrétaire de la Société Française de Musicologie, a collaboré à ce second volume du « Cantaphone » ainsi que plusieurs élèves de C. Geoffray : Mmes Rose et Bruppacher, MM. G. Plettener et Sautreuil, prouvant ainsi que C. Geoffray a su grouper des techniciens et susciter à sa suite les animateurs indispensables à un nouvel essor du chant choral en France.

Si vous participez à cette croisade, lisez et relisez cet ouvrage, n'en tirez pas seulement le précieux enseignement pratique, imprégnez-vous de l'esprit qui s'en dégage, vous apprendrez, alors, à *cultiver la perfection sans briser les élans du cœur.*

C'est le service que la musique attend de Vous.

Maurice MARTENOT.

NOTE AU LECTEUR

Le premier tome du « Cantaphone » vous avait familiarisé avec le mouvement « A Cœur-Joie » ; vous y aviez découvert :

Son but : *donner la musique à tous.*

Chacun, quels que soient son milieu, sa formation, son idéal spirituel, peut parvenir à la beauté. Le chant choral l'aidera. et nous faisons nos efforts pour qu'il y réussisse.

Son esprit : *travailler dans le cadre d'une culture complète.*

Un chef de chœur ne doit pas se contenter d'une parfaite connaissance du solfège, de la direction, du répertoire. Les notions sur la physiologie de l'appareil vocal, l'histoire de l'art ne lui suffisent pas non plus. Nous voudrions qu'il comprenne qu'en plus de ces connaissances, il devra acquérir une personnalité, développer son goût, voire même vivre une certaine mystique, faute de quoi il ne pourra avoir, sur le groupe qu'il animera le rayonnement indispensable.

Sa méthode : *les exercices sensoriels.*

Devant une œuvre d'art, le profane ne cherche pas à comprendre, il cherche en lui-même une résonance, qu'il ne s'explique pas, mais qui lui fait aimer le chef d'œuvre. Ce n'est donc pas par la théorie que vous l'amènerez à la musique. Vous trouverez ici une méthode qui demande, de la part du chef, une technique de plus en plus approfondie, bien sûr, mais qui ne fait appel qu'aux impressions sensorielles des choristes intéressés.

Ce second tome, intitulé « second stade de la formation du meneur de chant » étudie parallèlement le second stade de la formation de la chorale : le chant à deux voix égales. Il vous trace votre programme de travail :

Augmentez sans cesse votre culture personnelle. Préparez consciencieusement vos répétitions. Vous mènerez ainsi votre groupe avec sûreté et brio.

Et maintenant : Au travail !

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

EXERCICES SENSORIELS

INTONATION

Dans le premier livre de cet ouvrage nous avons entrepris la formation du choriste en partant à la découverte de la *justesse* absolue.

Nous avons réussi à fondre plusieurs voix de femmes *ou* d'hommes en un *véritable* unisson (ce qui doit être difficile, à en juger à l'audition de certaines chorales...) puis en de belles *octaves* lorsque femmes et hommes chantent ensemble.

Cette première victoire acquise nous avons pratiqué des quintes et grâce à notre patience, et à celle de nos choristes ! nous avons chanté *agréablement* « justement », sans forcer les voix, nos proverbes et en particulier celui que nous ne devrions jamais oublier :

« Rien ne résiste à la persévérance ».

1. *Différents modes*

La quinte bien installée dans les oreilles nous allons continuer notre découverte de l'intonation pour l'acquisition des accords parfaits *majeurs* et parfaits *mineurs* qui expriment les *modes* (ou manière particulière de monter une portion de l'échelle musicale) de mêmes noms.

a) *Tons et demi-tons :*

Il faut tout d'abord *sentir* que les degrés de l'échelle musicale naturelle se succèdant l'un après l'autre, ne sont pas à égale distance les uns des autres. Les uns sont à un ton du voisin, les autres à un demi-ton seulement.

Pour cela, chantons la gamme Majeure aller-retour, sur des « la-la-la... », après avoir entendu au préalable un exemple (joué au piano ou chanté par le maître de chant).



Recommençons-la en partant de *toniques* (1er degré de la gamme du *ton*) différentes, successivement de : si, si bémol, ré, mi bémol, mi, fa.

Pour faire apprécier la différence des tons et des demi-tons, il suffira de chanter une série de huit sons conjoints en déplaçant le premier demi-ton : attention ! cet exercice est un peu difficile.

D'abord l'échelle majeure :



ensuite ces échelles différentes :



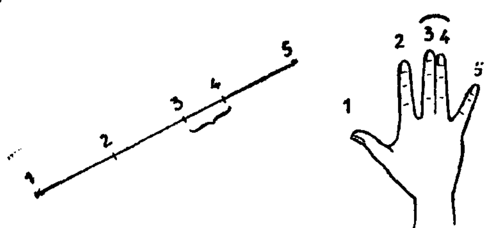
Dans son Enseignement de la Musique André Gedalge fait *pratiquer* ces différents *modes.*



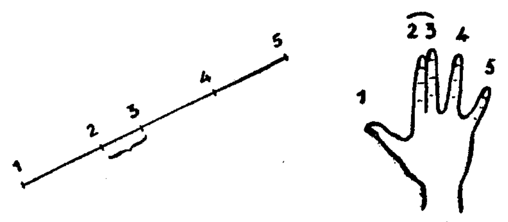
La musique occidentale a *deux* manières classiques de monter les 5 premiers degrés (pentacorde) d'une gamme.

1° Le pentacorde majeur dans lequel le demi-ton est placé entre le 3ᵉ et le 4ᵉ degré échelons).

qu'on rendra *lisible* sur les doigts « de la main-portée », de la sorte :



2° Le pentacorde mineur dans lequel le demi-ton est placé entre le 2ᵉ et le 3ᵉ degrés.

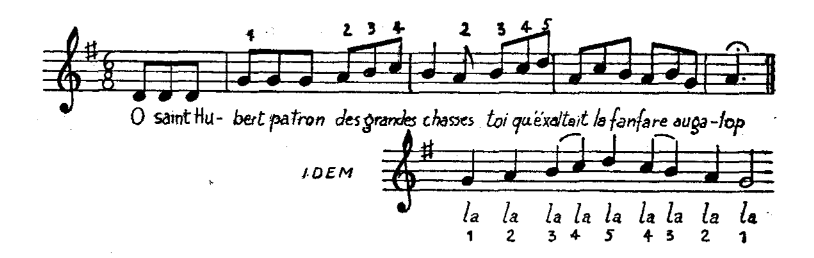


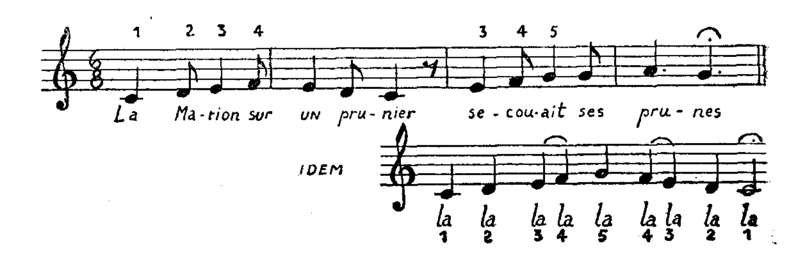
Il suffira de faire appel au folklore enfoui dans toutes nos mémoires pour que nous prenions conscience aussitôt des deux pentacordes différents. Les premières mesures d'une chanson suffisent généralement pour cela.

b) *Exemples dans le Pentacorde Majeur :*




CHANTONS :
1) D'ABORD :
2) AVEC LES CHIFFRES :
La la la la la la la la la
1 2 3 4 5 4 3 2 1
(1 2 3) (3 4 5)
Sur la rout' de Montpellier Y avait un p'tit cordon—nier
CHANTONS :
1) D'ABORD
2) ENSUITE
La la la la la la la la la
1 2 3 4 5 4 3 2 1
(5 4 3 2 1)
Là haut sur la mon—ta—gne L'é—tait un vieux cha— let
IDEM
1) → la la la la la la la la la
2) → 1 2 3 4 5 6 7 8 9
1 2 3 3 4 5
Frè-re Jac-ques dormez-vous?
IDEM
la la la la la la la la la
1 2 3 4 5 4 3 2 1





c) *Exemple dans le Pentacorde Mineur :*



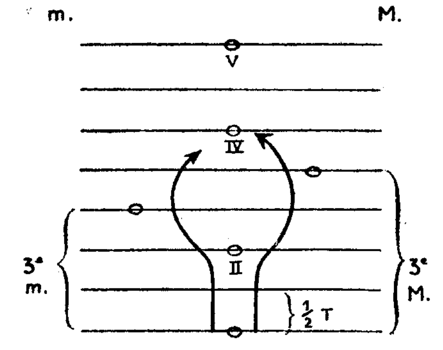


Attention au déplacement du 3e degré qui, en s'éloignant du 4e degré ramène le demi-ton entre 2 et 3.



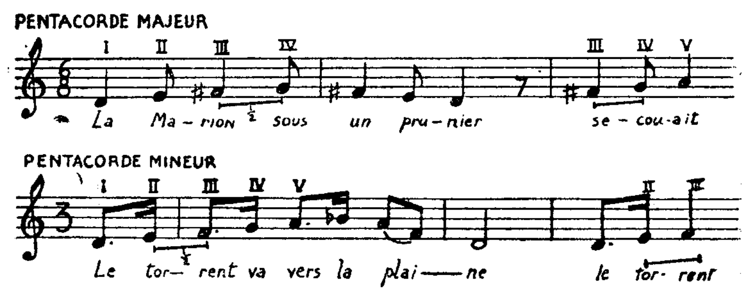






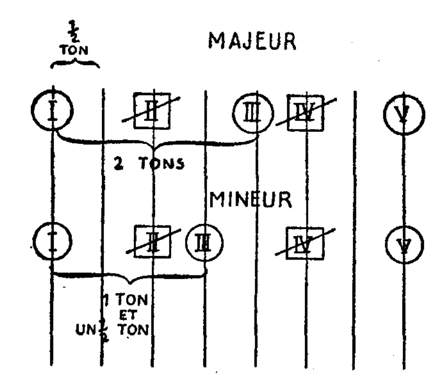
d) *Les deux accords parfaits :*

En majeur comme en mineur, 4 échelons sont fixes. Ce sont I, II, IV et V. C'est la mobilité du IIIe degré, qui, se rapprochant du IVe en Majeur ou du IIe en mineur donnera la couleur modale.



Si nous retranchons de ces 2 séries mélodiques les sons II et IV nous conservons les 3 degrés harmoniques I, III, V, dont l'assemblage forme les accords parfaits majeurs et mineurs.

Ex. : Pentacordes et accords parfaits :



Comme on peut le voir l'accord parfait majeur commence par une tierce *majeure* (2 tons) tandis que l'accord parfait mineur par une tierce *mineure* (1 ton et 1 demi-ton). Pour les deux accords la quinte qui les parachève est une quinte juste (3 tons et un demi-ton).

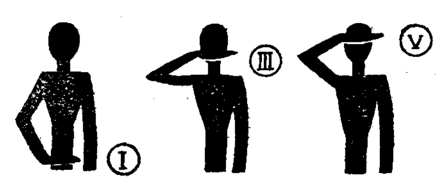
2. *Travail sensoriel*

a) *Phonomimie de l'accord majeur :*

Pendant un certain temps nous allons travailler sur ces deux *couleurs* harmoniques pour les intégrer. Au moyen de la phonomimie et sur la « main-portée » nous commencerons par l'accord parfait majeur.

Nous savons déjà qu'en phonomimie le son I (fondamental) s'installe à hauteur du nombril, le son V au front. Le son III (la tierce) se placera sur le menton.

de la sorte :



Pour la main-portée se reporter à la page 15.

Par ces deux moyens nous allons faire chanter à nos élèves des suites mélodiques établies sur les notes de l'accord parfait majeur.

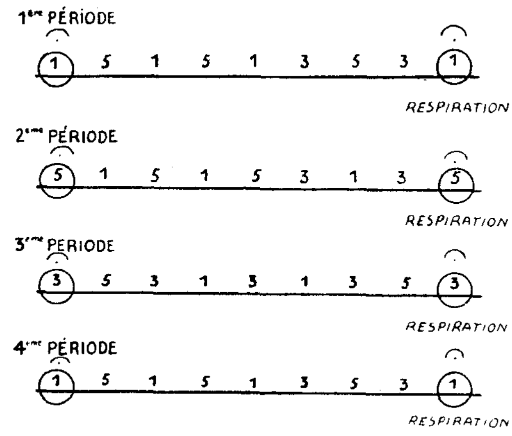
b) *Construction d'une phrase musicale :*

Le maître de chœur improvisera lui-même ses exercices mais il est bon de lui rappeler quelques principes mélodiques-harmoniques essentiels afin que son enseignement entre sans peine ni heurts dans la tradition populaire aussi bien que classique.

La *phrase* qu'il va improviser se composera d'un certain nombre de *périodes* qui obéiront à l'architecture normale d'une mélodie.

La première période placée sous le signe de I (tonique) fondamentale d'accord et de ton, la seconde période évoluant autour et vers V (dominante) demi-repos, la troisième période vers III, *virgule* appelant une suite et la dernière enfin retournant vers I initiateur de l'ensemble.

Un peu comme cela :



c) *Différentes manières d'exécution de ces exercices :*

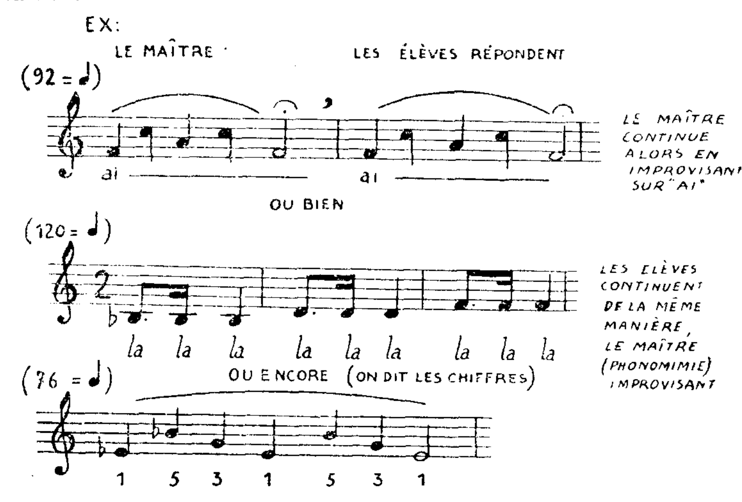


1 : sur des *ai* 2/ sur des *i* 3 sur des ou/ bien souplement, doucement mais d'une justesse parfaite 4/ sur des « la » 5/ avec des chiffres : 1, 3, 1, 5 etc... ensuite *toutes* nos incises y passeront :



comme le furent les *quintes* p. 46 et 47 du CANTAPHONE I, dans des *mouvements* variés (de 60 à 120 = ♩), des *nuances* diverses (du pianissimo au moitié-fort) mais en veillant à une perfection de la justesse et du rythme, que ces *exercices* soient déjà de la *musique !*

Vous avez compris que tous ces exercices sont commandés par le maître au moyen de la phonomimie ou de la main-portée. Avant chaque exercice le maître précisera ce qu'il désire en le *démontrant de la voix* :



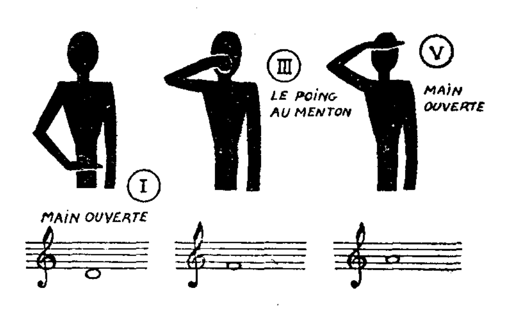
on se reportera à la page 36 du CANTAPHONE I pour ce travail sur l'accord parfait majeur.

d) *Phonomimie de l'accord mineur :*

De la même façon on fera travailler l'accord parfait mineur. Sur la main-portée on veillera à coller les 2e et 3e doigts afin de bien indiquer le demi-ton.

La tierce *mineure* s'indiquera en phonomimie au moyen du poing fermé.

L'accord parfait mineur en phonomimie :



3. *Jeux musicaux*

Voici quelques « exercices-jeux » qui ont pour objet de préparer l'ensemble aux aspects divers de la polyphonie. On chantera avec *douceur*, on écoutera la parfaite *beauté* d'un chœur bien accordé. Bien accordé :

1° dans une *justesse* totale ;

2° dans une belle qualité *sonore*.

On respectera l'accent *tonique* du mot ; on allègera les syllabes muettes. Bref, on exécutera ces exercices comme un *vrai* chœur.

a) *Unisson :*

A diverses hauteurs *moyennes*, du ré au sol on chantera, modérément et doucement des phrases comme celle-là :

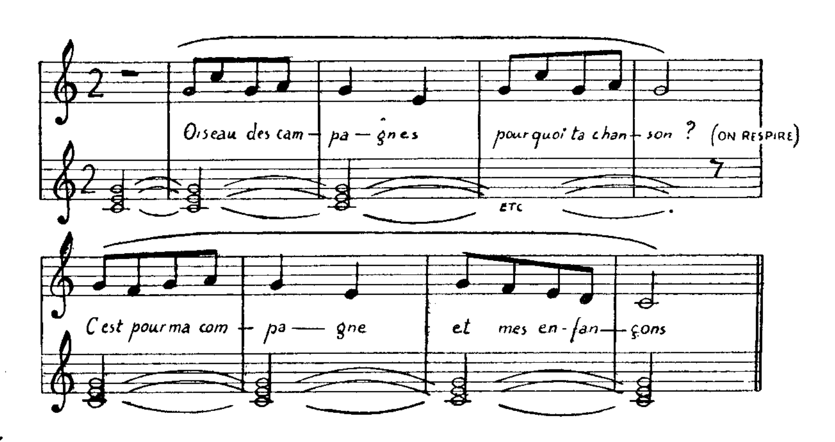


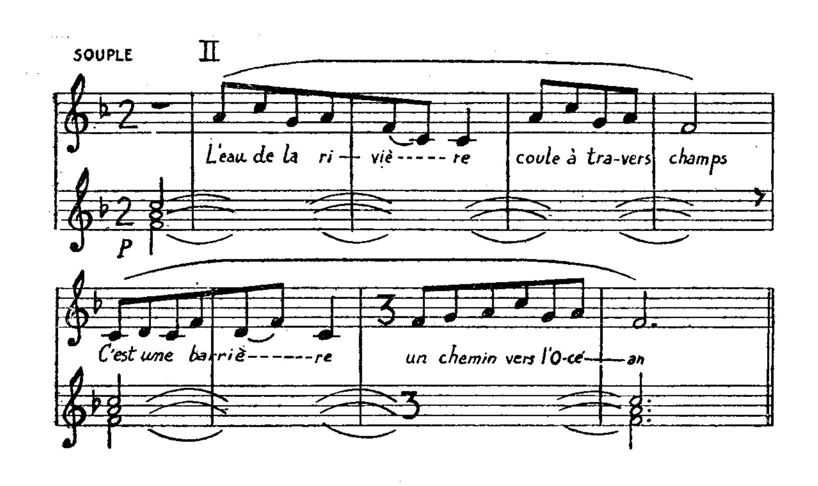
Ces phrases seront chantées comme si elles étaient *dites*, à la vitesse d'une récitation. Si le groupe est mixte, on séparera les filles des garçons, les uns reprenant la phrase des autres, dans la même tessiture (pseudo-unisson) voir p. 43 et 44 du CANTAPHONE I.

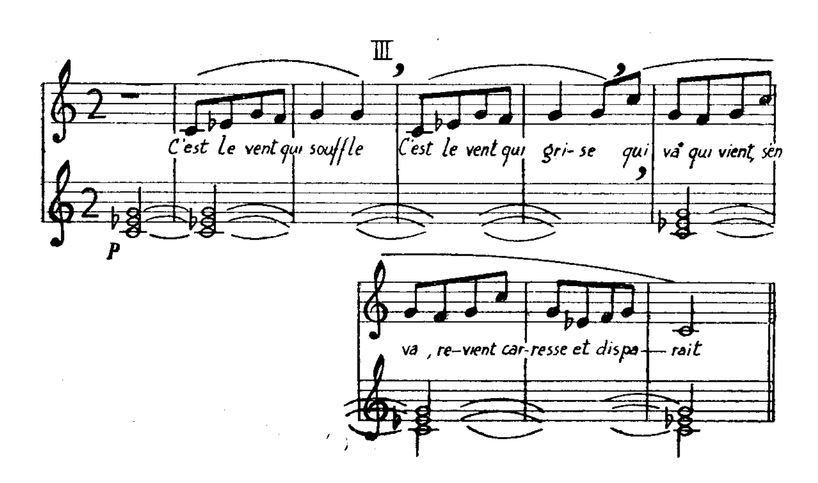
On voudra bien lire préalablement le chapitre II de cet ouvrage et, en particulier les pages 44 à 47.

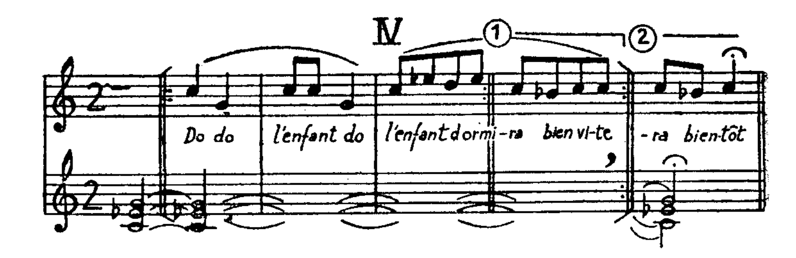
b) « *Essais* » *polyphoniques* (!...)

Les garçons *chantent* les « mélodies » suivantes pendant que les filles *tiennent*, sans fléchir ! les 3 notes de l'accord.

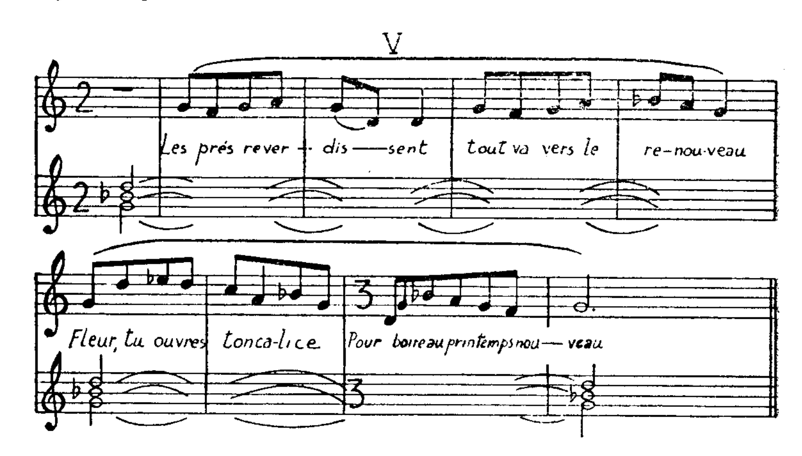



SOUPLE
II
L'eau de la ri- viè-----re coule à tra-vers champs
p
C'est une barriè------re un chemin vers l'O-cé-an
3
3


III
C'est le vent qui souffle C'est le vent qui gri- se qui va qui vient, s'en
p
va , re-vient car-resse et dispa- rait

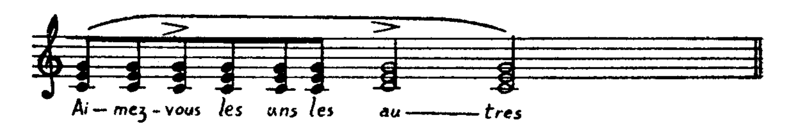


Naturellement, on changera : les filles chanteront aussi bien pendant que les garçons tiendront l'accord !



d) *Proverbes :*

Également, sur les 3 notes de l'accord parfait majeur on chantera quelques phrases « réconfortantes » :



Ce pourrait être :

Le plus tendre de ce monde doit vaincre le plus dur.

On a souvent besoin d'un plus petit que soi.

Si ton œil est sain tout ton corps est éclairé.

En mineur les phrases sont légèrement plus « pessimistes »...



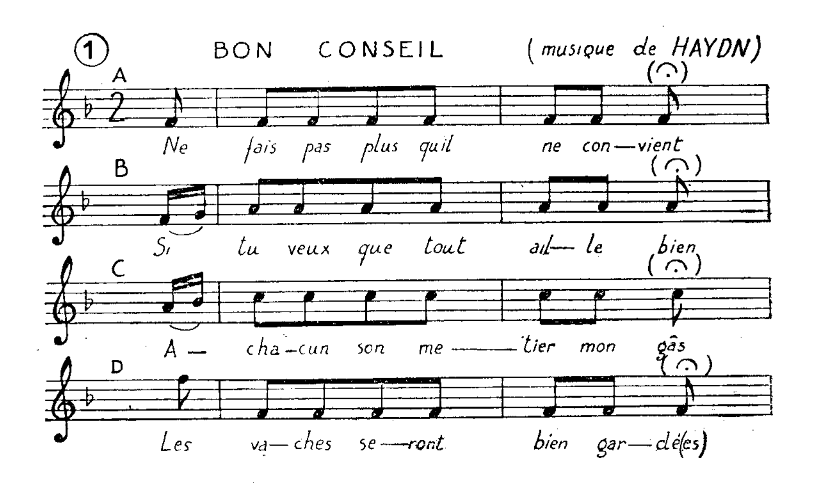
Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle casse.

Qui trop embrasse mal étreint, etc... etc...

Mais que tout cela soit bien *dit* ; obligez surtout vos chanteurs à *écouter*. Jamais d'indifférence ou de contrainte dans le travail. On fait de la musique dès l'instant où le son que la voix profère a une qualité... musicale (justesse, précision, fermeté, expression), pas de chanteurs automates et bien obéissants : on « vit » dans une chorale, on écoute d'abord — silence — on participe ensuite, du corps et de l'esprit. Sans cela rien n'est valable !

d) *Canons :*

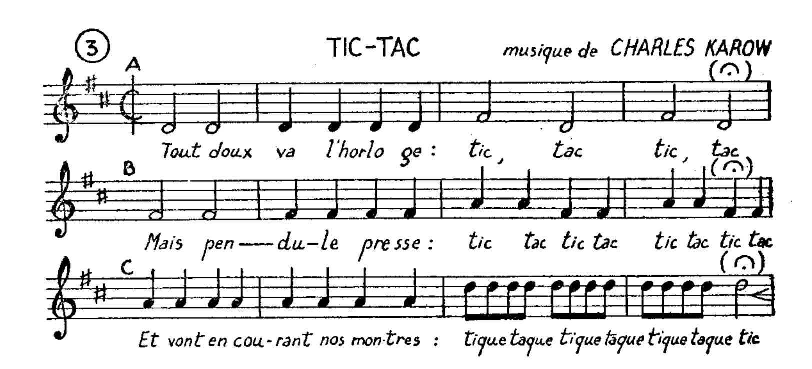
Enfin, pour en terminer un bon coup avec l'accord parfait, voici trois canons très faciles ! bâtis uniquement sur les notes constitutives de cet accord.





On remarquera dans le canon de CHERUBINI que la 3[e] période comporte des notes (la-do-mi) qui n'appartiennent pas à l'accord. Ces

notes, placées sur une partie *secondaire* de temps sont *étrangères* à l'accord. Ce sont des notes de *passage* (la-do) ou des *broderies* (mi, mi). La liaison par deux oblige à les chanter en les allégeant beaucoup.



e) *Phonomimie à deux voix.*

Notre entraînement au *chant choral* commence dès l'instant où nous commençons à *tenir,* justement et agréablement les notes de l'accord parfait (majeur ou mineur). Nous allons maintenant nous entraîner à chanter deux mélodies différentes qui semblent « s'accompagner » l'une de l'autre.

Nous userons pour cela de la phonomimie, en commençant par l'accord parfait majeur.

Le maître divise son groupe de chanteurs en deux parties égales. Ceux qui sont à droite obéiront à la main droite, les autres à la main gauche.

Progressons très lentement.

Main droite 1 3 5 3 1 5 1
Main gauche 1 ————————

Inversons l'exercice, c'est-à-dire, que le groupe de droite tiendra le son 1 durant qu'évoluent les chanteurs de gauche au commandement de la main.

Puis en canon. Main droite 1 3 5 3 1 1
Main gauche 1 1 3 5 3 1

Ce peut être aussi : Main droite 1 3 1 5 3 5
inversons
Main gauche 5 3 5 1 3 1
ou 1 3 5 ou 5—— ou 3——
5 3 1 1 3 5 5 1 5

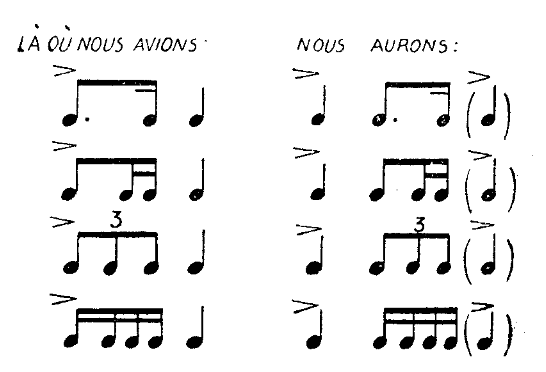
Les deux parties évolueront selon l'imagination du maître mais en tenant compte de ce qui a été dit sur la forme de la phrase et des périodes.

RYTHME

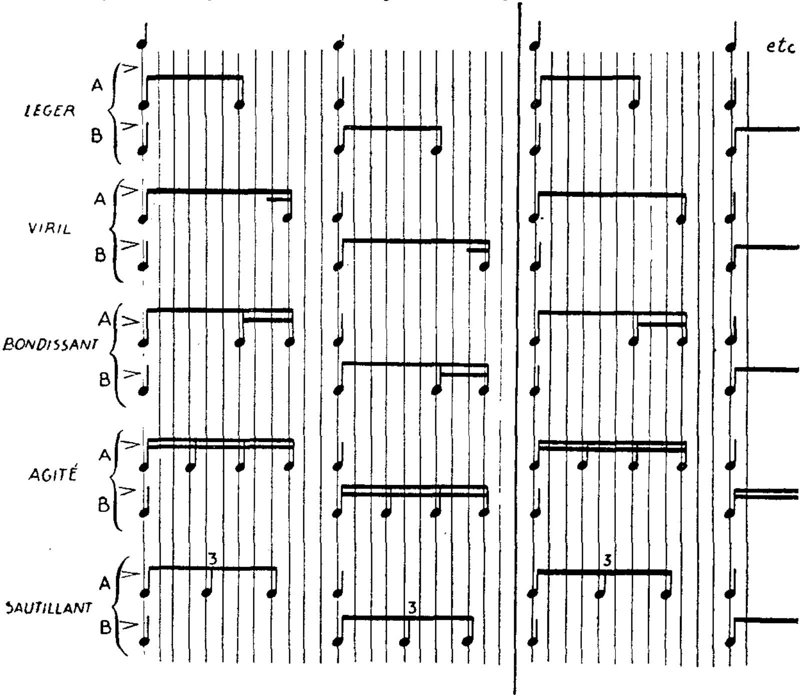
1. *Complétons nos incises*

a) *Incises renversées :*

Les élèves étant bien familiarisés avec les 5 premières incises, nous pouvons leur proposer de compléter leur arsenal rythmique. Pour commencer contentons-nous d'inverser les incises précédentes.



Voici le tableau des incises et de leurs « renversements » avec leur place *précise* dans la mesure : A : incises et B : renversements — *Noires,* qui correspondent au *temps* et à la pulsation.



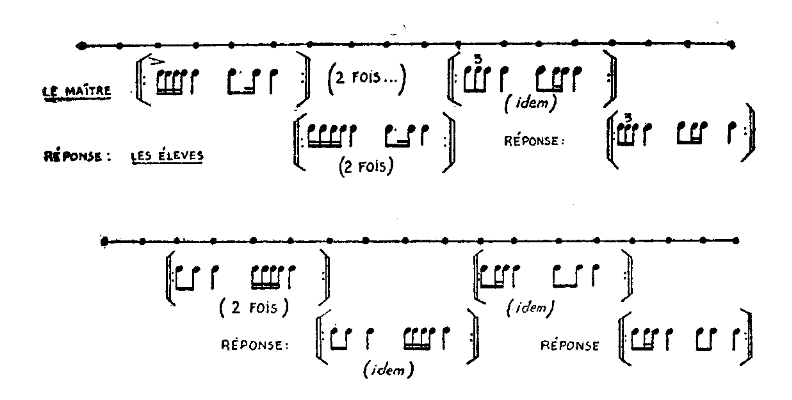
Ces incises A et B seraient semblables s'il n'y avait pas l'*accent.* Mais *il y a* l'accent qui est un des éléments essentiels du rythme. On pratiquera les incises et leur renversement en s'inspirant des exercices 5 et 6, pages 40-41 du CANTAPHONE N° 1.

b) *Incises composées :*

Profitons des progrès rapides de nos chanteurs pour leur proposer une nouvelle difficulté. Nous allons enchaîner deux incises différentes. La possibilité des combinaisons devient assez grande pour que nous ne puissions les écrire toutes.

Le maître établira une pulsation rythmique (avec ou sans métronome) que les chanteurs marqueront dans leurs mains (CANTAPHONE 1 p. 28). Après quoi sur une note du médium (la par exemple) il « chantera » deux fois de suite les deux incises proposées que les élèves lui « rendront » deux fois également.

Exemple (la pulsation, le métronome, les mains des élèves).

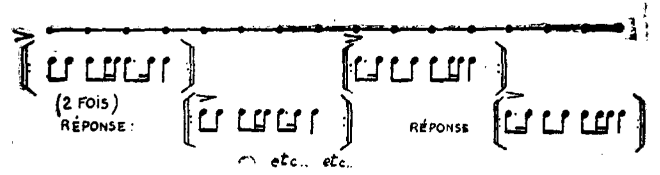


c) *Images rythmiques :*

Lorsque on sera habitué aux deux aspects de nos § incises (A et B) qu'on les aura utilisées dans les accords parfaits majeurs et mineurs on pourra songer à supprimer ces noires qui commencent à nous embarrasser. Elles alourdissent, elles ralentissent notre vitalité rythmique. Nous allons disposer alors de groupes d'éléments que nous pourrions comparer à des éléments « préfabriqués »...

Nous allons recommencer l'exercice précédent, en proposant des « images rythmiques » beaucoup plus libres, moins rigoureuses. Le maître 2 fois, la réponse 2 fois.

Exemple — (variable à l'infini...)



On peut avoir :

On peut commencer par la noire.

On variera les mouvements, les nuances mais on respectera toujours le rythme, vivant et précis, et on n'oubliera pas l'accent initial.

2. *Jeux musicaux*

Voici des jeux qui vous permettront de varier un peu ces exercices :

a) *le Téléphone :*

Le Maître donne le rythme à un premier élève qui transmet à son voisin et ainsi de suite pour toute la classe. La pulsation est maintenue par les élèves battant *légèrement* des mains.

Ce jeu peut se faire à haute ou basse voix (à l'oreille du voisin). Dans les deux cas, faire remarquer la *déformation* à l'arrivée. Fait à haute voix il est possible d'assister à la *transformation* graduelle du thème.

b) *le rythme identifié :*

Le maître propose un rythme très caractéristique, qu'il répète deux fois au départ.

EX

la la la la la la la

Puis, sans arrêt il propose d'autres formules ressemblant à la première. Les élèves doivent reconnaître au passage le rythme initial.

EX

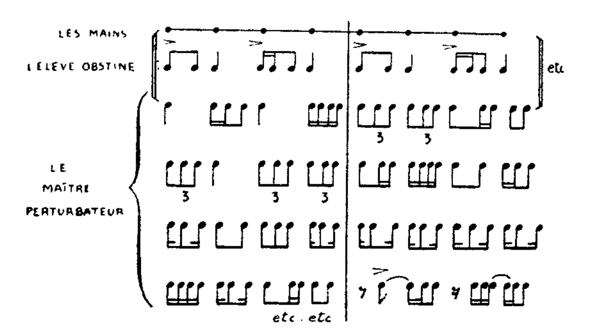
LA VOILA !

etc

c) *l'élève obstiné :*

Le maître improvise des rythmes très variés, syncopés même pendant qu'un élève, ou un groupe, maintient le rythme simple qui lui a été proposé. La pulsation est rigoureusement maintenue par l'ensemble battant dans les mains.

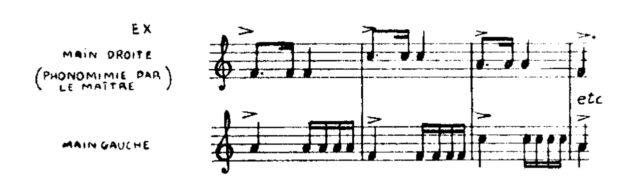
Exemple :



d) *Birythmie :*

Nos capacités rythmiques nous permettent maintenant de superposer deux rythmes comme nous avons superposé deux sons différents.

Reprenons nos deux groupes. Assurons bien un mouvement et la régularité de la pulsation et convenons que le groupe de *droite* chantera l'accord parfait (majeur d'abord, mineur ensuite) sur *tel* rythme, dans notre exemple *viril* A, pendant que celui de *gauche* chantera tel *autre* rythme, ici, *agité* B.



Avec les 5 incises et leurs « renversements » cela doit faire *cent* combinaisons. On peut ajouter de plus des suites de *noires,* une par pulsation, dans une des parties.

Ne craignez pas de consacrer quelques minutes à ce travail durant de nombreuses séances. Ainsi préparés il deviendra facile à vos chanteurs de chanter *juste,* dans un rythme *ferme* des chœurs difficiles.

De plus il deviendra tout simple, dans quelque temps, de leur apprendre à lire et à déchiffrer.

CHAPITRE II

TRAVAIL VOCAL

FORMATION DES CONSONNES

Dans le fascicule précédent, nous avons étudié la formation des voyelles en faisant remarquer qu'elles étaient le résultat du passage dans la cavité buccale, de la colonne d'air exprimé (mis en vibrations par la résistance des cordes vocales). Dans ce moule, chacune prend, par une légère variation de la forme et de l'ouverture buccale, une couleur différente. A aucun moment, la colonne d'air ne se trouve interrompue ou articulée, mais quelquefois divisée comme dans les nasales.

L'articulation, ou brisement de cette coulée d'air sonore, n'intervient qu'avec l'autre élément de la syllabe : la consonne. Comme cette dénomination l'indique, la consonne n'a de son, que par association à la voyelle, mais alors que celle-ci peut être soutenue aussi longtemps que le permet la respiration sans rien perdre de son caractère propre, la consonne frappe, explose et disparaît aussitôt. Elle est la raquette au service de la balle : à la consonne, l'envoi, à la voyelle, l'envol.

Il y a cependant, d'appréciables différences à signaler dans le comportement des organes vocaux, pour la prononciation des consonnes. Suivant l'endroit où s'opère plus particulièrement l'articulation : lèvres, langue et dents, voûte palatale, etc..., nous aurons des consonnes labiales, labio-dentales, linguo-dentales, sifflantes dentales, nasales, gutturales (ou mieux palatales).

Labiales.

P (e), B (e), M (e), cette dernière étant classée souvent comme nasale. Dans ce mode d'articulation, les lèvres se ferment d'abord complètement, puis s'ouvrent brusquement pour laisser chanter la voyelle syllabique.

P(e) est la plus explosive des trois, la pression des lèvres étant plus forte et plus étroite que dans B ou M.

Labio dentales.

F (e), V (e).

La lèvre inférieure s'applique contre les dents supérieures et s'en écarte subitement pour projeter la voyelle.

Le mouvement est beaucoup plus net dans F(e), qui sera plus explosive que V(e).

Linguo dentales.

T (e), D (e), L (e).

La partie antérieure dè la langue s'applique derrière les dents. T(e) est plus explosive que D(e).

La pointe de la langue seule entre en jeu pour la consonne L(e), va frapper l'avant-palais et s'en détache rapidement pour laisser couler la voyelle.

Nasale.

N (e).

La pointe de la langue se porte vers les dents supérieures comme pour les linguo-dentales, mais le voile du palais s'abaisse et le son produit va retentir dans les fosses nasales. Cette particularité nous la

fera choisir comme consonne de l'exercice pour le début de la pose de voix avec une voyelle associée.

Sifflantes dentales.

S (e), Z (e), CH (e), J (e), X (e).

Dans ce groupe, la colonne d'air sonore est interceptée par les dents de telle manière que l'air siffle au travers malgré l'application de la pointe de la langue contre les incisives.

S(e) est plus fermée et plus énergique que Z(e). Pour les consonnes CH(e) et J(e) dites également chantantes, la fermeture n'est pas complète et les voyelles sont amenées avec plus de douceur que dans S(e) et Z(e). Extérieurement, les lèvres prennent la forme d'un O ouvert.

X(e) est formée par deux gestes différents K(e), SS(e), exécutés si rapidement qu'ils semblent n'en former qu'un seul. Le premier de ces gestes K(e) exécuté dans l'articulation de la consonne X(e) nous démontre qu'il est facile d'amener en avant du palais les consonnes dites gutturales ; K(e), G(ue), Q(ue).

Palatales.

K (e), G (ue), Q (ue), CH (dur), C (a), R (e).

Dans les trois premières, l'application du corps, et de la base de la langue contre le palais et la partie antérieure du voile du palais donnent la sensation d'un rétrécissement de la gorge. On a, alors, l'impression d'articuler ces consonnes avec la gorge. Il faut pourtant amener la masse de la langue le plus en avant possible pour obtenir ces consonnes dans l'avant-palais.

Pour la consonne R(e), la langue se porte vers le palais et vibre au passage de la colonne sonore.

RECAPITULATION DES CONSONNES

Labiales	p b m
Labio Dentales	f v
Linguo Dentales	t d l
Nasales	n gn
Sifflantes Dentales ..	s z ch j x
Palatales	k c q ch (dur) r

TABLEAU DES VOYELLES

(*suivant le degré d'ouverture de la bouche*)

ê a é i ô eû u ou

o eu

ouvert *ouvert*

PRONONCIATION

Résumons, les différents sons émis par le larynx prennent leur intonation verbale en passant par la bouche et en se combinant avec ses mouvements volontaires.

Dans l'articulation en vue de la parole ou du chant, la colonne d'air sonore, colorée diversement suivant les voyelles se trouve interdite plus ou moins brusquement, soit par le rapprochement des lèvres (labiales), ou des dents (sifflantes dentales), ou des dents sur les lèvres (labio-dentales) soit par l'application de la langue contre les dents ou contre le palais (linguo-dentales et palatales). Il en résulte des possibilités d'articulation multiples, et de grandes différences d'intonation. La combinaison des voyelles et des consonnes forme des syllabes dont le nombre pour la seule langue française se chiffre par milliers, soit que la consonne précède la voyelle, soit que la voyelle précède la consonne.

Les mécanismes élémentaires étudiés soit au chapitre FORMATION DES VOYELLES (tome n° 1, p. 62 à 66) soit au chapitre précédent FORMATION DES CONSONNES, correspondent aux lettres de notre alphabet et sont autant de signes conventionnels dont l'agencement particulier à notre langage est également conventionnel.

Avec les mêmes sons élémentaires pour voyelles et consonnes, il y aurait une grande variété d'intonation de peuple à peuple suivant le mode d'articulation, et très souvent la différence apparente de langage (entre provinces d'un même pays, par exemple), est une simple différence d'intonation.

Le climat semble avoir une grande influence sur la prononciation. Les habitants des pays chauds et des pays froids, aux climats extrêmes, ont une disposition marquée à une accentuation plus rude que ceux des pays à climat tempéré. A l'intérieur d'un même pays, il y aura des différences d'accentuation entre les régions montagneuses et les régions de plaines, entre les bords de la mer ou de fleuves, etc... Par exemple, dans les langues nordiques et arabes, les consonnes sont particulièrement nombreuses par rapport aux voyelles et le nombre

des gutturales est assez élevé. Dans les langues italienne, française, espagnole, les voyelles sont en plus grand nombre (particulièrement en italien) et l'articulation se fait généralement dans la partie antérieure de la bouche.

Les mœurs et la civilisation jouent également un grand rôle. Le Grec classique, langue euphonique par excellence, nous offre un bel exemple du changement que peut opérer la civilisation au fur et à mesure de son développement et de l'adoucissement des mœurs.

ACCENT TONIQUE

a) EN GÉNÉRAL.

De plus, dans chaque langue, il y a une organisation particulière des mouvements laryngo-buccaux, organisation qui se manifeste extérieurement par une série d'accents. Ces accents verbaux, qu'il ne faut pas confondre avec les signes orthographiques, ne sont rien autre qu'une libération d'énergie en un point déterminé du mot ou de la phrase.

Cette libération d'énergie se produira différemment *suivant la réaction musculaire particulière de chaque groupement ethnique* et mettra en relief *une qualité* particulière du son :

Soit la hauteur qui est fonction du nombre de vibrations des cordes vocales.

Soit l'intensité qui est fonction de l'amplitude des vibrations des cordes vocales.

Soit la durée c'est-à-dire le temps que durera le son, qui ne dépend ni de la hauteur, ni du timbre, mais secondairement de l'intensité.

1° Lorsque *la hauteur* est mise en relief, nous avons un accent tonique en hauteur *mélodique*.

Exemple : Grec ancien, accent tonique à la quinte. Peut-être faut-il chercher dans la hauteur de cet accent mélodique la source de tout notre système musical occidental.

On trouve également chez les latins, cet accent de hauteur mélodique, mais à un intervalle moindre, soit paresse musculaire, soit réaction d'ordre différent.

2° Lorsque *l'intensité* est mise en relief, il se produit une explosion d'énergie plus ou moins brutale sur la syllabe tonique (celle qui porte l'accent).

Exemple : la langue allemande, le nombre élevé des consonnes n'explique qu'en partie cette tendance.

3° En français, la voyelle a tendance à s'étaler. C'est la *durée*, qui est mise en relief, ce qui ne signifie nullement que intensité, hauteur, et timbre soient sacrifiés. Un son arrive à notre oreille avec toutes ces caractéristiques, sinon ce n'est plus un son, mais un bruit.

b) EN FRANÇAIS.

Le Français étant une langue dérivée du latin et contenant un grand nombre de mots tirés du grec, on pourrait s'étonner de ce que nous n'ayons pas conservé l'accent en hauteur mélodique des Grecs et des Latins. On s'en étonnera moins si l'on veut bien remarquer deux faits :

1° Cette tendance à l'élévation mélodique subsiste, mais la plupart du temps l'accent tonique tombe sur une autre syllabe que la syllabe tonique du mot latin.

2° Les syllabes toniques latines sont justement celles passées sans altération dans notre langue, entraînant souvent avec elles les syllabes qui les précédaient ou les suivaient immédiatement. Faut-il en déduire que les oreilles de nos ancêtres les Gaulois étant plus sensibles à ces syllabes, élevées et frappées davantage par elles, les ont par conséquent retenues et qu'ils s'en servaient pour imiter le parler romain à l'exclusion des autres ?

C'est fort probable. De ses origines, le français a conservé :

1° Une tendance euphonique indiscutable, c'est-à-dire la recherche d'une harmonieuse succession de voyelles et de consonnes et un heureux équilibre entre elles.

2° Un sens très particulier du rythme et peut-être une appréciation unique de la sensation de durée dans la parole.

En français, avons-nous dit, l'accent ne se manifeste pas par une explosion brusque d'auto-énergie sur telle ou telle syllabe, mais par un allongement de la voyelle. Cet accent se place sur la *dernière*

syllabe (1), sauf lorsque celle-ci est muette. Dans ce cas, l'accent est reporté à la syllabe précédente. Cette dernière règle est sans exception. En effet, lorsque deux muettes se suivent en fin de mot pour les nécessités de la conjugaison par exemple, le redoublement de la consonne fait de la première muette une sonnante.

Exemple : appe*ler* — l'accent tonique est sur la syllabe *ler*, conjuguons j'appe-le : deux muettes ne pouvant se suivre, la consonne *l* est redoublée et l'accent se déplace sur l'avant-dernière syllabe : j'appe*l*-le, puisque la dernière est muette.

La syllabe qui porte l'accent tonique non seulement ne doit pas être muette, mais doit être aussi sonore que possible. Pour cette raison, certains verbes ayant un *é* fermé à l'avant-dernière syllabe de l'infinitif comme le verbe *repéter*, verra se transformer l'é fermé en è ouvert lorsque cette syllabe portera l'accent tonique devant une muette.

Exemple : Répéter, deviendra : je répète, il répète. Il faudra veiller à bien différencier les couleurs de l'*é* fermé et de l'*é* ouvert qui suit.

Qu'elle soit dernière ou avant-dernière la syllabe tonique sera donc allongée et sonore ; la syllabe muette lorsqu'elle suivra, sera adoucie et allégée. Sauf le cas très précis de l'élision, cette syllabe muette ne doit pas être supprimée comme on a de plus en plus tendance à le faire, car elle permet le rebondissement immédiat du rythme, qui se trouve au contraire déformé par sa disparition.

DE LA PAROLE AU CHANT

Le retour périodique des syllabes toniques nous laisse percevoir une certaine ordonnance dans la phrase. Cette ordonnance constitue le rythme. Lorsque cette ordonnance est régularisée, c'est-à-dire, si le retour de la syllabe tonique se produit d'une façon régulière, nous avons le mètre.

(1) *alors qu'en latin la dernière syllabe est* toujours *adoucie.*

Exemple :

J'ai descendu dans mon jardin

1 2 3 4 1 2 3 4

pour y cueillir du romarin

1 2 3 4 1 2 3 4

En attirant notre attention sur les mots importants de la phrase, le rythme nous la rend immédiatement intelligible. Pour nous en convaincre, lisons à haute voix quelques phrases sans changer la hauteur du son de notre voix et en donnant à chaque syllabe la même durée. Il n'est pas nécessaire pour notre expérience d'emprunter notre texte à quelque obscur poème, les phrases les plus simples nous permettront les mêmes constatations. Remarquons en effet :

1° Qu'il nous faut faire effort pour maintenir le son de notre voix à la hauteur choisie et effort plus grand encore pour ne pas souligner telle ou telle syllabe par une augmentation de durée, ou par une élévation mélodique.

2° Qu'il y a quelque chose d'inhumain dans cette parole dépourvue de rythme et d'inflexions mélodiques, notre vie ne se déroule pas dans le calme plat et nous sentons à chaque seconde grandir le besoin d'une réaction.

Cette réaction peut se produire de deux manières différentes :

1° Ou nous reprenons avec un plaisir évident notre habituel mode de lecture avec nos inflexions familières et notre manière personnelle d'accentuer.

2° Ou bien, pour maintenir sur le même ton notre lecture, nous avons pris instinctivement un ton chantant et peu à peu oubliant la consigne d'égalité des syllabes, nous laissons le rythme réapparaître grâce aux accents verbaux.

Il était temps, car nos auditeurs les plus attentifs ne nous suivaient plus ou nous comprenaient fort mal. Que faut-il en déduire ?

Remarquons, d'abord, que dans les deux cas, le rythme a repris ses droits. Une définition du rythme nous aidera à comprendre la raison. La seule pleinement satisfaisante est celle de Platon : le rythme est l'ordonnance du mouvement. Tout est dit en quelques mots et si nous la commentons brièvement, c'est uniquement afin d'attirer l'attention de nos lecteurs sur la valeur littérale des mots : « ordonnance » et « mouvement ». En toute vie il y a mouvement.

Or, tout mouvement et à plus forte raison toute vie, se manifestent extérieurement par une libération plus ou moins grande d'énergie à des intervalles plus ou moins réguliers. C'est précisément l'ordre que nous saisissons dans cette manifestation d'énergie, qui est le rythme.

La parole, extériorisation de notre pensée ou de la pensée d'un autre, peut d'autant moins se passer de rythme que cette pensée exprime un vivant qui est l'homme et que cet homme a été informé par le monde extérieur dont il a perçu, ou dont il peut percevoir tous les rythmes. Le dynamisme interne de l'être humain ne peut se manifester en parole ou en gestes autrement que tout dynamisme et c'est pourquoi nous retrouvons dans la parole, puissance qui lui appartient en propre, un rythme plus ou moins libre comme l'est l'homme lui-même.

A regret, nous simplifions, mais cette seule question peut remplir plusieurs volumes et nous avons simplement voulu souligner son importance.

Une deuxième remarque importante, c'est que la parole utilise des inflexions mélodiques dans lesquelles une oreille attentive discernerait les éléments d'une mélodie très simple avec retour fréquent sur les mêmes notes. Dans le premier cas, les sons articulés avaient relativement plus d'importance que les sons modulés.

Il n'y a plus d'inflexions dans le récitatif et les sons modulés prennent au contraire une certaine importance. Notre lecture chantante de tout à l'heure, en réaction contre l'épellation monotone et insoutenable des syllabes, parce que mécaniquement régulière, est la première étape de la parole vers le chant, comme d'ailleurs toute récitation. Il est particulièrement instructif à cet égard d'écouter les enfants apprendre tout haut ou réciter leurs leçons. Pour cela, ils

utilisent une mélopée primitive qu'il allient généralement à un balancement régulier du corps. Intuitivement, dès la petite enfance, ils savent le pouvoir mnémonique de cette mélopée et de ce rythme corporel associé au rythme de la parole.

Dans le chant enfin, le son sera constamment soutenu et nous avons déjà vu que les voyelles seules pouvaient se prolonger et non pas les consonnes.

Il nous faut donc déduire deux grandes lignes de travail :

1° L'articulation par des exercices allant de la parole au récitatif et au chant (ce qui fait l'objet de notre 1re série d'exercices).

2° La pose de voix, c'est-à-dire la recherche d'une belle émission vocale à l'aide des voyelles ou d'une ou deux syllabes.

La deuxième série d'exercices qui suit correspond à cette nécessité.

EXERCICES

A) 1re *SÉRIE.*

Il s'agit de reprendre chaque voyelle, chaque consonne et de faire de chacune d'elles le centre d'intérêt d'un exercice qui utilisera d'abord la voix parlée, ensuite le récitatif pour aborder enfin le chant. Nous nous servirons pour cela de phrases courtes construites spécialement pour cet usage ou extraites de chants en cours d'étude.

Le travail se fera de la manière suivante :

1° Dire la phrase sur le ton ordinaire de la conversation en prononçant de la manière habituelle.

2° Reporter toute son attention sur le phonème étudié. Revoir le mécanisme élémentaire qui s'y rapporte et prononcer la phrase en articulant au maximum. Mettre particulièrement en valeur le geste-réflexe de commande du phonème, souvent à peine ébauché dans la prononciation ordinaire.

3° Toujours sur le ton habituel de la conversation et tout en articulant avec attention, donner à chaque syllabe sa durée proportionnelle, prendre conscience des allongements et des accents mélodiques qui se font d'instinct sur les syllabes toniques et qui donnent à la phrase

son rythme particulier. Doubler dans ce travail les longues par rapport aux brèves.

4° Se servir des formules rythmiques binaires ou ternaires ainsi dégagées naturellement du rythme verbal pour introduire un récitatif que l'on répètera, recto tono, sur plusieurs demi-tons successifs. On ne dépassera pas pour les exercices collectifs les limites suivantes : Mi pour le grave, Do pour l'aigu, cette sixte appartenant à toutes les voix.

5° Application des exercices d'intonation en cours : quinte, accord parfait, pentacorde, etc... sur la phrase proposée.

6° Improvisation individuelle sur les données de l'exercice précédent, quinte, accord parfait, etc... Ou mélodie libre sur rythme imposé. Dans l'improvisation individuelle, les formules rythmiques peuvent s'assouplir.

7° Ad libitum. Improvisation collective d'une mélodie sur un rythme donné.

Exemple avec le phonème ê.

Nous rappelons le mécanisme élémentaire du phonème : Bouche grande ouverte, langue arrondie et reposée contre les incisives inférieures, mâchoire décontractée. (Important pour les voyelles).

1° Nous disons la phrase suivante sur le ton habituel de notre conversation. Elle sera aussitôt mémorisée.

VI*E*ILLE BAB*E*TTE PE*I*GNE LA L*AI*NE

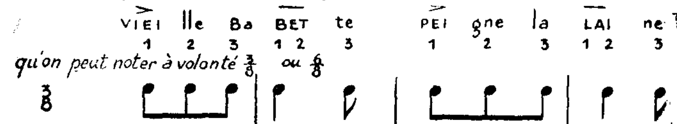
2° Nous étudions le phonème ê. Dans son orthographe variée : ais, est, ei, etc... nous le trouvons dans un grand nombre de syllabes. En prononçant les syllabes soulignées, surveiller l'émission du phonème. La langue doit rester immobile pendant toute la durée de la voyelle. Attention, il faut ouvrir la bouche !

3° Gardant notre ton habituel, remarquons les syllabes allongées et celles sur lesquelles nous élevons la voix. Si nous allongeons toutes les syllabes toniques, ce qui est normal pour la phrase proposée, nous avons la sensation d'une symétrie parfaite entre les deux parties de la phrase et nous pourrions transcrire ce rythme verbal en notation musicale moderne de la façon suivante, ce qui nous donnerait un rythme de coupe binaire :

VIEILLE BABETTE PEIGNE LA LAINE

Attention à ne pas supprimer la muette, déposons-la légèrement en fin de phrase, mais ne l'omettons pas, le rythme s'en trouverait déformé.

L'accent de la première syllabe peut être mélodieux ou intensif sans correspondre à un allongement, celui-ci n'intervenant que sur la syllabe tonique principale. Nous aurons dans ce cas, un autre rythme d'allure ternaire, très courant dans la chanson populaire, l'accent tonique coïncidant toujours avec le temps fort.



4° Se servir de ces formules rythmiques pour chanter recto tono notre phrase. A transposer demi-ton par demi-ton.



5° Les exercices d'intonation nous apportent un nouvel élément de travail. Sur la quinte par exemple :



Avec l'accord parfait majeur, nous pourrions avoir l'exercice suivant :



6° Prendre les formules rythmiques comme cadres imposés



et laissons à chacun le soin d'improviser une courte mélodie sur l'un de ces rythmes. Improvisation facile qui peut devenir très vite un jeu musical de qualité et qui passionne petits et grands. Recherchons d'autres possibilités mélodiques et rythmiques.

7° Cette improvisation peut se faire collectivement, en limitant par exemple au début aux seules notes d'un accord parfait l'invention mélodique, toujours sur rythme imposé. C'est le moment voulu pour exercer la voix en souplesse sur notre acquisition. Chez un grand nombre de choristes, nous découvrirons un goût inné de l'improvisation mélodique. Après les rudes dissonances du début, nous aurons la surprise agréable de voir dans les improvisations libres une recherche harmonique intéressante. Peu à peu l'oreille s'affine à ce jeu, et prévoit d'ingénieux enchaînements d'accords.

Et l'improvisation n'aurait-elle eu que le mérite de retenir une minute de plus l'attention de nos choristes sur le phonème étudié, qu'elle serait encore très précieuse.

B) 2e *SÉRIE.*

Alors que dans la première série d'exercices, notre attention s'était concentrée sur la prononciation d'un texte, nous la reportons, maintenant, tout entière sur la mélodie qui supporte ce texte.

Procédons par étapes et considérons d'abord le son en lui-même.

Le travail le plus important est celui de la pose de voix. Poser la voix ou la placer, c'est obtenir sur chaque demi-ton et sur toute l'étendue de la tessiture vocale, un son de qualité, c'est-à-dire un son *pur*, riche en harmoniques et de belle couleur. Une voix bien placée, c'est l'instrument idéal pour un chanteur, comme un Stradivarius entre les mains d'un violoniste.

Chaque son sera étudié isolément. C'est la beauté du timbre que nous rechercherons tout d'abord. Rappelons que le timbre d'une voix est *personnel*, et qu'en aucun cas nous ne le pouvons *créer*. Mais nous pouvons le *modifier* plus ou moins : il nous est possible, en effet, d'appauvrir un timbre en n'utilisant pas certaines cavités de résonance, ce qui diminue la richesse harmonique du son formé par la glotte et nous pouvons au contraire, l'enrichir en faisant résonner le son le plus haut possible, l'onde sonore se propageant alors dans un plus grand nombre de cavités de résonance qui, suivant leurs affinités propres, renforceront les harmoniques du son primitif (voir formation du son, fasc. 1, p. 56).

Faites vibrer un diapason dans votre main, faites le vibrer en le posant sur un meuble quelconque, table, piano, posez-le sur du marbre, à peine audible dans votre main et sur le marbre, écoutez-le sur la table et sur le piano et vous comprendrez ce qui se passe pour le son émis par les cordes vocales lorsqu'il percute, ou traverse les cavités de résonance dans des conditions plus ou moins favorables. Ces conditions sont déterminées, en partie par les dispositions organiques du sujet, en partie par la plus ou moins grande difficulté de prononciation et par la souplesse du jeu respiratoire. Le choix d'une voyelle ou d'une syllabe pour ce travail de base ne saurait donc se faire à la légère. *A* est très facilement gutturale, *OU* trop sombre, *E* et *I* vite grimaçantes, *U* trop sourde quand elle n'est pas sifflante. Reste *O* facile à émettre et à contrôler puisqu'il suffit d'en dessiner la forme avec les lèvres. Retenons-la avec la consonne nasale *n*, elle nous fournira un excellent point de départ.

IMPORTANT : Notons encore que la respiration sera aussi naturelle que possible pendant les exercices pour éviter toute contraction. Il sera nécessaire de respirer profondément plusieurs fois avant

de commencer un exercice quelconque, en insistant *non pas sur l'inspiration,* attention, mais *sur l'expiration,* ce qui déclenchera automatiquement un profond appel d'air et sauvegardera, en l'augmentant, la souplesse du jeu respiratoire.

La respiration sera *nasale,* ouvrir largement les narines, *silencieuse,* et toujours en fonction de la phrase à chanter. Il faut s'habituer dès les premiers exercices de pose de voix à prendre par le nez rapidement, silencieusement, aux silences ou aux points d'arrêt indiqués, la quantité d'air nécessaire pour mener à bien :

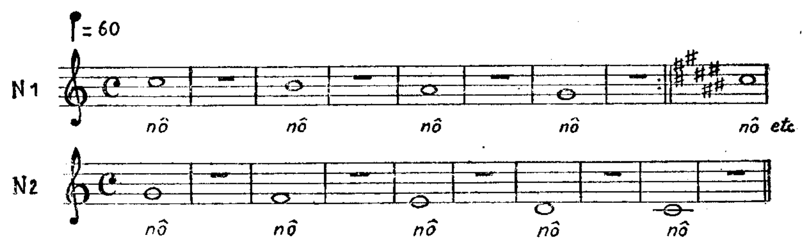
1° un son isolé pendant la durée voulue

2° deux sons liés et soutenus

3° toute l'incise mélodique, en suivant la progression indiquée.

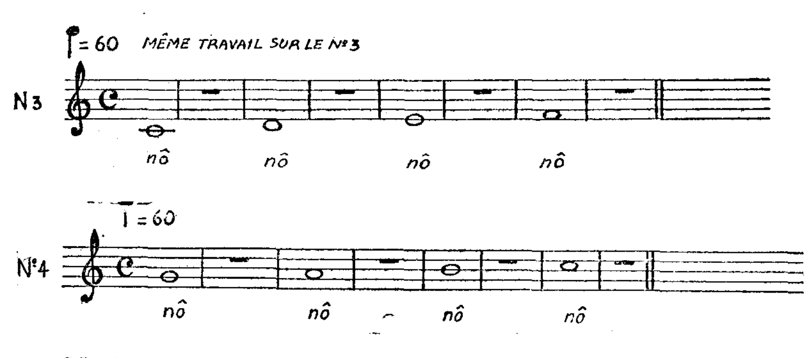
La tenue est à surveiller : être droit sans raideur, les épaules ouvertes sans effort, attention aux épaules tombantes ou remontées, au thorax enfoncé. Si vous hésitez sur la bonne tenue à prendre, *laissez tomber vos bras, vos mains ouvertes, paume tendue en avant* (le contraire de ce que vous faites habituellement). Ce simple geste vous obligera à découvrir la meilleure attitude. On ne peut absolument pas garder les mains ouvertes, paumes en avant, sans un harmonieux équilibre corporel.

Exercices n° 1 et 2. Pour bien placer cette première syllabe *nô,* comme un joueur de tennis faisant un envoi, nous frapperons de notre raquette, consonne *n,* la petite balle-voyelle ô. Le déclic est sonore, à la hauteur du nez. Repérons ces sensations et cherchons à localiser les vibrations. Pour un chanteur débutant, cette première sensation contrôlée peut devenir la sensation-clé de toutes ses recherches de sonorités. Chaque son sera *soutenu* quatre secondes, puis quatre secondes de silence, pendant lesquelles nous reprendrons lentement notre souffle. Respirez librement après chaque exercice.

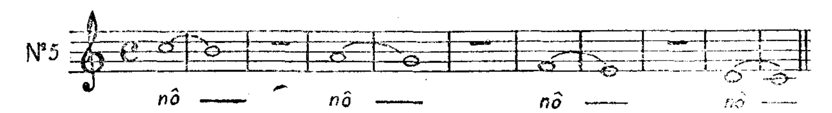


C) POUR TOUTES LES VOIX.

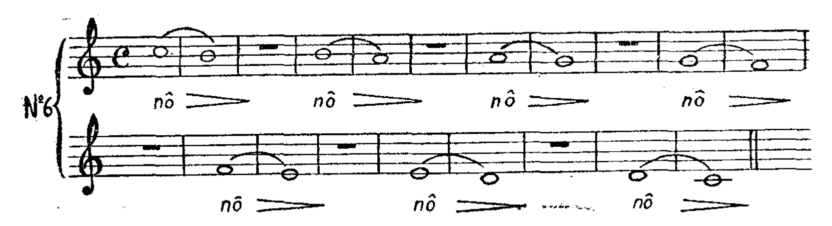
Reprenez chaque note de cet exercice en faisant le geste de soulever des deux mains un objet très léger, voile par exemple, les écartant l'une de l'autre.



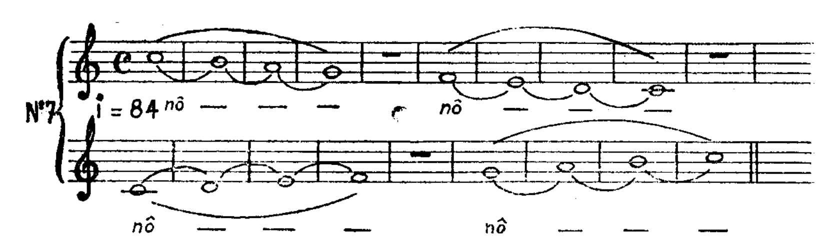
Nº 4 sans geste.



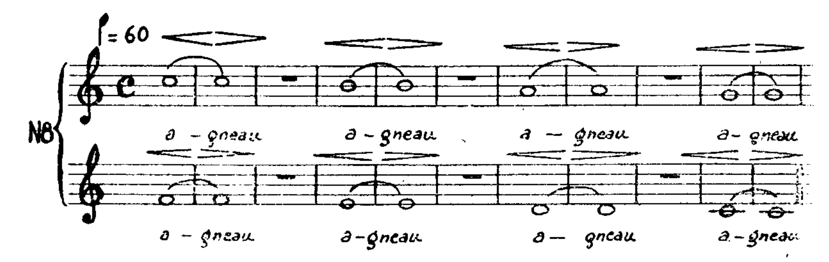
Nº 5. Chantez les notes de cet exercice comme un appel, *nô* étant première syllabe du nom que vous prononcez. Cet appel s'adresse à une personne assez éloignée de vous.



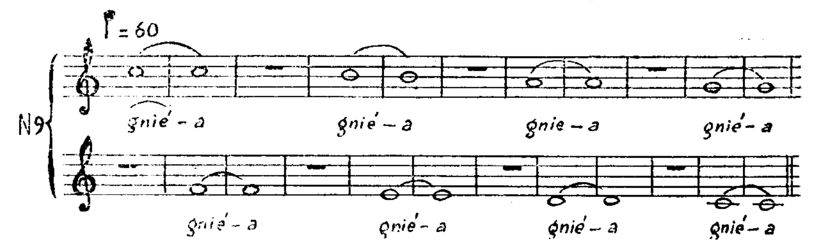
Nº 6. Même travail. Geste de soulever sur la deuxième note en diminuant l'intensité.



N° 7. Étude des tétracordes. Pensez avant l'attaque du premier son à l'ensemble de la phrase mélodique. Prenez votre souffle en conséquence. Les sons doivent être soutenus, l'onde sonore se déroule comme un ruban.



N° 8. Pensez à clair très haut. Prenez doucement le son, bouche ouverte, augmentez sur *gneau,* diminuez. Essayez de localiser les vibrations. (Hauteur des sinus maxillaires et frontaux).

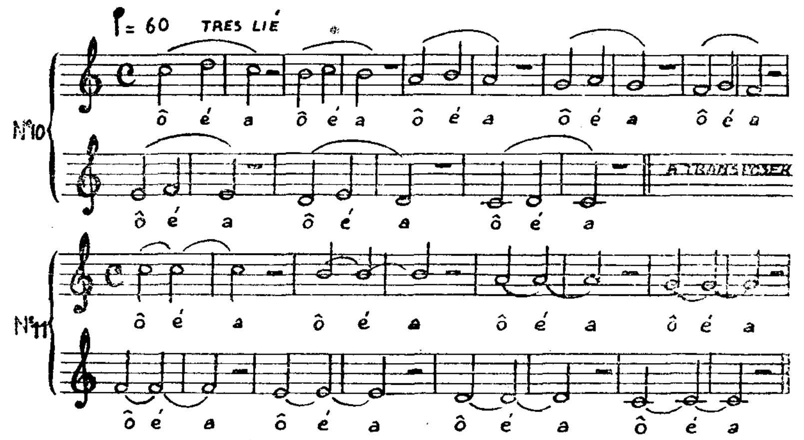


N° 9. Recherche des sonorités nasales et des résonateurs.

Les exercices 1 à 10 seront transposés en élevant chaque fois d'un demi-ton pour toutes les voix en do dièse, ré, mi bémol.

Pour les voix élevées ajouter mi et fa.
Pour les voix graves descendre sur si, si bémol, et la.

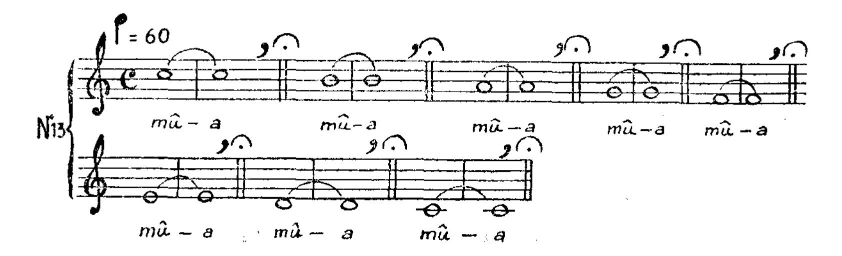
N° 10. Inspirez pendant la demi-pause l'air nécessaire pour soutenir les trois sons liés exactement dans la même intensité. Préparez le moule de la voyelle ô en tubant les lèvres en avant (elles dessinent la lettre o). Esquissez un sourire pour enchaîner ô-è. Ouvrez largement sur a. Pensez à des couleurs claires.



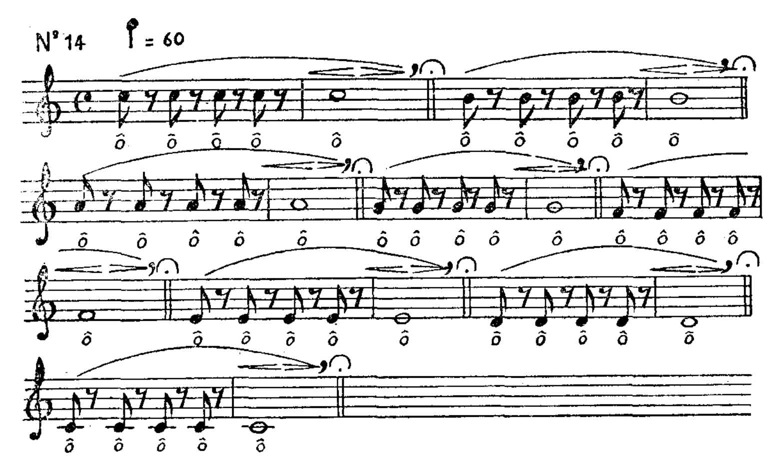
N° 11. Sur un même son, le souffle déroule une onde sonore de même intensité, ruban d'une même couleur avec un dégradé de nuances aux changements de voyelles.



N° 12. Attaque joyeuse de la syllabe fi. Maintenez la qualité du son dans un enchaînement souriant a-è. Apprenez à économiser votre souffle et à le garder sous pression.

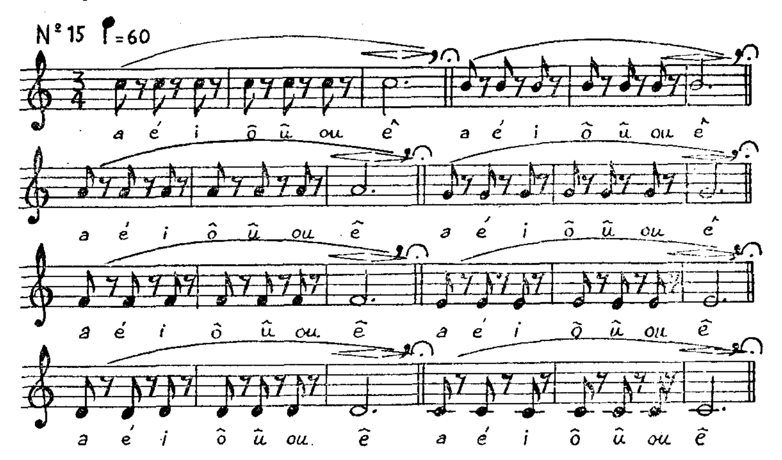


N° 13. Faites l'inventaire de votre palette de sonorités. U vert, dit Rimbaut, un vert profond et mystérieux que vous ferez contraster avec la même teinte en clair sur *a*. Apprenez à vous écouter.



N° 14. Notes détachées et son filé. Inspirez à chaque point d'arrêt 𝄐 une quantité d'air suffisante pour chanter d'un même souffle quatre notes détachées l'une de l'autre et un son filé. Détacher une note, c'est l'attaquer avec justesse et précision et la laisser de même. Cela sans brutalité, mais au contraire doucement, comme si vous frappiez une note sur un clavier avec le petit doigt et la relâchiez aussitôt. De la même manière, attaquez le son filé, soutenez le son, augmentez la sonorité sur les 2ᵉ et 3ᵉ temps, puis diminuez jusqu'à la fin du 4ᵉ temps sans varier la qualité du son émis. Ce son, vous le rechercherez

de plus en plus joli. Écoutez-vous. Le chant est une recherche *constante* et *personnelle* de sonorités infiniment variables.



N° 15. Enrichissez votre palette de sonorités des sept couleurs de l'arc-en-ciel. Tout cela sur un même souffle porteur. Attention : de 8 secondes de durée, dans l'exercice 14, la phrase passe à 9 secondes. Prenez la quantité d'air nécessaire et apprenez à économiser votre souffle en conséquence.



N° 16. Même travail que le n° 15. A étudier avec toutes les consonnes en gardant le même enchaînement des sons-voyelles. Dans l'ordre suivant : ma - da - pa - ta - fa - va - ba - ka - (prononcer ta, essayez de mettre ka à la même place dans l'avant palais) ra - (rouler r du bout de la langue légèrement), sa - za - cha - ga.



N° 17. Étude de l'accord parfait majeur. Chaque incise dure six secondes, deux secondes vous permettront d'inspirer l'air nécessaire pour l'incise suivante. Prenez juste ce qu'il faut, le son ne doit pas fléchir sur la dernière note, mais se poser doucement tout en restant soutenu.

N° 18. Étude de la quinte. Attaquez franchement la note élevée sans passer par des sonorités intermédiaires plus ou moins douteuses. Articulez nettement les deux consonnes : ouvrez largement la bouche sur *blai*, tubez les lèvres sur *blou*. Un rapide déclic de la langue contre l'avant-palais succède à la fermeture totale de la labiale *b* et doit projeter très avant, mais sans dureté, le son-voyelle.

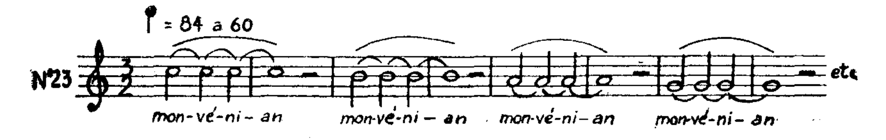
N° 19. Même recherche que le n° 18 mais avec d'autres voyelles.

N° 20. L'accord parfait majeur sera coloré i-ê-ou-ê-i, l'accord parfait mineur é-a-ô-a-é.

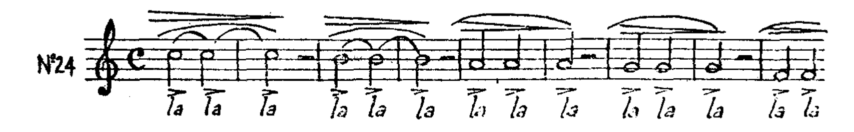
N° 21. Même travail que le N° 20 en enchaînant l'accord parfait mineur sur la même fondamentale que l'accord parfait majeur. Attention à la justesse de la quinte.



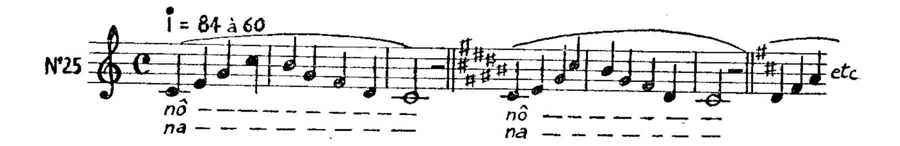
N° 22. La phrase mélodique dure dix secondes. Passez franchement d'une note à l'autre. Sur la note grave, faites le geste de l'exercice n° 2. Soulevez légèrement le menton. A l'arrivée, sur la note aiguë, ne la *criez* pas, arrondissez la sonorité le plus possible, baissez très légèrement la tête, et pensez la très loin de vous, à la hauteur du front.



N° 23. Exercice sur les nasales. Cherchez à localiser entre le milieu du front et la base du nez les sensations produites par les vibrations des voyelles nasales. Maintenez la pression du souffle, même sur le son le plus doux. Non seulement le souffle est porteur du son, il doit être « *son* » tout entier.



N° 24. Chantez le premier « *la* » fort, le second *moitié fort*, le troisième *doux*. Soudez les sons les uns dans les autres.



N° 25. Exercice de légèreté. Arpège de Rossini. D'une seule coulée, ralentissez peu à peu le mouvement. Arrondissez les sommets de la ligne mélodique sans nuire à la justesse.

Cette deuxième série d'exercices est entièrement notée dans le ton de do majeur pour plus de facilité. Transposez chaque exercice de manière à chanter tous les demi-tons dans chaque tessiture. Ne pas dépasser le *sol* aigu pour les voix élevées et le *la* grave sera la limite en descendant pour les autres voix.

N'oubliez pas que seul un travail assidu et régulier sera efficace et qu'en ce sens dix minutes par jour régulièrement valent mieux qu'une heure une fois par semaine.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE I

RECHERCHE DES DIFFICULTÉS

PRÉAMBULE

Vous avez assisté, dans le volume précédent, à la mise en place de trois chansons à une voix et vous vous êtes rendu compte de la nécessité de dépister et de corriger tous les passages où les 9/10 des chanteurs risquent de commettre une faute. Voici, tout d'abord, un petit catalogue des principales difficultés que l'on rencontre le plus souvent. Il vous aidera à préparer votre répétition (ce que vous ne devez jamais oublier de faire, et très soigneusement). Après le rappel de ces difficultés rythmiques, puis mélodiques, nous vous proposerons quelques conseils qui concernent spécialement l'étude d'un chant à deux parties.

Avant de préparer votre répétition, il vous faut, évidemment, choisir un texte : ne prenez pas, pour commencer, un chant trop connu, ni un chant trop difficile. Avec un chant connu, il vous faudra, dès l'abord, corriger toutes les mauvaises habitudes de vos chanteurs, sans parler des versions différentes qu'ils auront pu apprendre (surtout en ce qui concerne la seconde voix). Vous reconnaîtrez rapidement un chant difficile : pour le moment veillez à ce qu'il ne contienne ni intervalles mélodiques trop grands, ni « accidents » (dièze bémol ou bécarre dans le cours du chant).

Le texte est choisi. Il est absolument nécessaire que vous l'ayez par écrit, sous vos yeux : ne vous fiez, en aucune façon à votre mémoire : vous vous apercevrez, en consultant le texte attentivement, que

ce que vous aviez en tête comportait des inexactitudes, ou, tout au moins, de nombreuses imprécisions. Pour rechercher les difficultés, chantez vous-même les deux parties et notez la moindre hésitation ou le moindre défaut de justesse ou de rythme. En y regardant de près, vous constaterez l'endroit exact qui est à travailler plus spécialement. La première chose à faire est alors de répéter chacun de ces passages jusqu'à ce que vous soyez sûrs de les chanter correctement, même en n'y prêtant plus d'attention. Il faut insister sur le fait que vous devez chanter tout vous-même, car pour peu que vous ayez l'habitude « d'entendre » à la simple lecture silencieuse un morceau de musique, ou de le jouer au piano, et que vous négligiez de ce fait de le chanter, vous ne vous apercevrez pas des difficultés et vous aurez de grosses déceptions à la répétition.

I

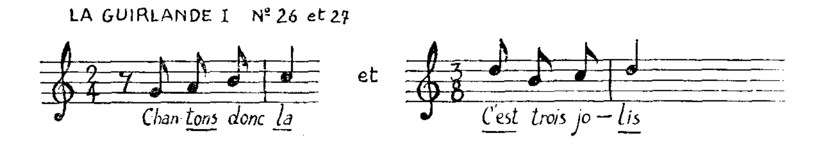
ÉTUDE DES DIFFICULTÉS RYTHMIQUES

a) Notion de Temps forts.

On conçoit aisément qu'une précaution élémentaire consiste à s'assurer de la bonne mise en place des « temps forts ». Rappelons que ce terme, qui implique une notion de lourdeur, de note appuyée, est employé à tort et signifie seulement l'instant qui sert de repère au début de chaque mesure (ou fraction de mesure) pour « synchroniser » les différentes parties entre elles et avec le chef : plutôt que le martèlement du « gauch'droite », imaginez-vous l'élan que prend une danseuse lorsqu'elle rebondit sur le sol. Pensez par exemple à « Il était *un* petit navire » (A C-J II) : il y a incontestablement un temps fort sur « *un* », pourtant quel effet désastreux si l'on chantait ce *un* tant soit peu plus fort que les autres notes !

Cependant si, dans quelque chant, vous n'êtes pas bien sûrs du rythme de vos mesures, vous allez être contraints de porter votre attention sur ces temps forts au risque de les alourdir, ce qui ne sera pas grave si vous prenez la précaution, une fois devant votre chorale,

de n'en rien laisser paraître. Voici, par exemple, les débuts de deux chansons du Nivernais.



Il y a sûrement le temps fort principal sur *la*, dans la première et sur *-lis* dans la seconde, mais, dans les deux cas, il est précédé d'un autre temps fort : dans la 1° sur *tons* (seconde note) et dans la 2° sur *c'est* (note de départ). Il se peut que vous soyez tentés de chanter :



ce qui ne sonne pas si mal, mais n'est pas ce qui est écrit.

« *REMARQUES : Nous touchons là à un problème assez déli-*
« *cat : celui des « anacrouses », c'est-à-dire des notes qui précèdent le*
« *premier temps fort principal : une déformation courante consiste*
« *à les précipiter : vous verrez, dans le chapitre Direction, une analyse*
« *détaillée des principales.*

Ne croyez pas que ces erreurs soient trop grossières et que vous n'en êtes quand même pas là : elles sont fréquentes chez les amateurs que vous aurez sous votre baguette, (fictive). Et chez vous-mêmes ?... Voici d'autres exemples : qui offrent une certaine difficulté de mise en place :

Des silences ou des tenues que l'on ne sait pas où arrêter :



Des rythmes, au contraire, soudains précipités :



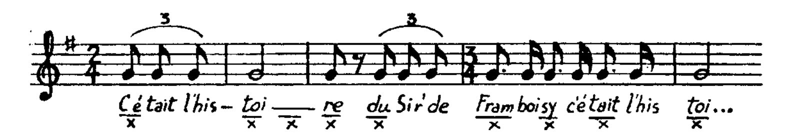
b) *Un exercice à faire.*

Voici un petit exercice qui vous sera toujours utile : Dites toutes les paroles de chaque couplet de votre chanson, dans le rythme, en frappant de la main sur les temps forts. Cela vous permettra d'abord d'apprendre toutes les paroles : rien, en effet, n'est plus fâcheux qu'un chef de chœur qui ne donne pas lui-même l'exemple de la discipline la plus élémentaire et qui soit toujours en train de se tromper de paroles ou de les demander à ses chanteurs.

Vous vérifiez ainsi la bonne mise en place de vos temps forts en évitant les erreurs du genre de celles citées plus haut. Enfin, cet exercice peut vous aider à vous assimiler le ton du morceau : il faut, pour cela, non plus dire seulement les paroles, mais les chanter sur une seule note : la principale c. a. d. la tonique du ton (c'est celle sur laquelle on peut terminer d'une manière bien conclusive la chanson). Voici un exemple : *Le sir'de Framboisy* (Roland p. 50).



La tonique est ici le Sol : vous prenez donc un Sol avec votre diapason et vous chantez, en battant des mains sur les **x** :



Vous découvrez ici deux difficultés : les 2 temps à tenir sur *toi-*, et les deux rythmes différents de *C'était l'his-*. Vérifiez de temps en temps si vous n'avez pas baissé et ainsi, au cours de la répétition, le ton aura quelques chances de vous revenir naturellement.

Cet exercice vous permettra, en outre, d'étudier les différents « tempos » de votre chanson.

Le tempo, c'est la vitesse plus ou moins grande avec laquelle on chante. Ce tempo variera évidemment avec le caractère de la chanson : il ne faut pas qu'il soit trop lent ce qui risquerait d'endormir l'attention de tous, ni trop rapide car les paroles doivent rester compréhensibles. D'ailleurs, pour le travail de la répétition, il vaut mieux prendre plutôt lentement, surtout au début, car il est beaucoup plus facile de faire accélérer ensuite vos choristes que de modérer leur débit si celui-ci était d'abord trop rapide.

Il faut faire cet exercice pour chacune des deux parties et veiller à garder, au cours d'un même couplet, exactement le même tempo : si vous disposez d'un métronome, vous pouvez vous en servir pour vérification. Quand vous ferez de l'interprétation, vous pourrez peut-être assouplir la rigueur du tempo.

c) Mesures à 3 Temps.

Pour terminer cette revue des temps forts, voici quelques exemples de rythmes de danse à trois temps que l'on rencontre fréquemment et que l'on a quelque difficulté à mettre en place.

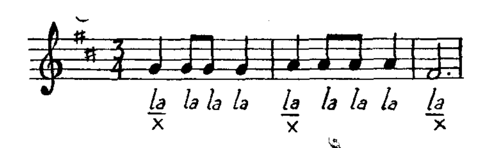


1. *Veillez aux trois noires égales de la seconde mesure ; ne pas presser les deux croches en « anacrouse » ; essayer de donner à l'ensemble un sentiment de valse qui incite bien à tourner.*

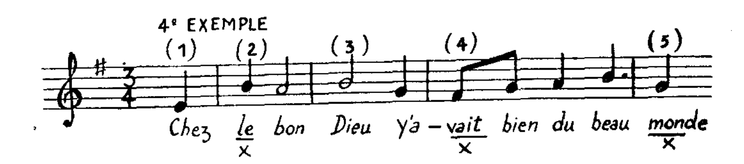


2. *Bien placer les noires : on a toujours tendance à escamoter leur valeur en faisant tomber chaque fois le premier temps suivant trop tôt ; ce qui accélère sans fin le rythme.*

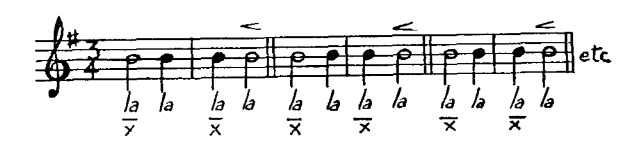
3. *Rythme s'apparentant à la* Sicilienne *et difficile à mettre en place. Il faut d'abord le prendre lentement après s'être bien assuré du rythme suivant :*



4. *Enfin :*



Les mesures (2) *et* (4) *sont caractéristiques de la* Bourrée, *avec un deuxième temps lourd (sur* bon *et sur* du). *Exercez-vous patiemment à bien assimiler la formule suivante, lentement d'abord, en frappant des mains sur tous les temps et en appuyant la note marquée* <. *Vous accélérerez ensuite jusqu'à ne frapper que les premiers temps.*



Répétez de même plusieurs fois de suite la phrase :



Vous pouvez reprendre « Chez le bon Dieu... », la difficulté est maintenant de bien placer les anacrouses sur Chez *et sur* Y'a.

Cet exemple a été un peu développé, pour montrer comment, dans certains passages délicats, on peut départager les difficultés et se ramener ainsi à des exemples plus aisés qui, une fois assimilés, rendent le travail facile.

d) Conclusion.

Lorsque les temps forts sont bien assurés, il reste à bien placer toutes les petites figures rythmiques qui s'y encadrent. Relisez le *Cantaphone I* (p. 29 et sq.), et les exemples ci-dessus vous retrouverez dans ces figures les incises déjà vues ou d'autres que vous verrez dans les autres tomes.

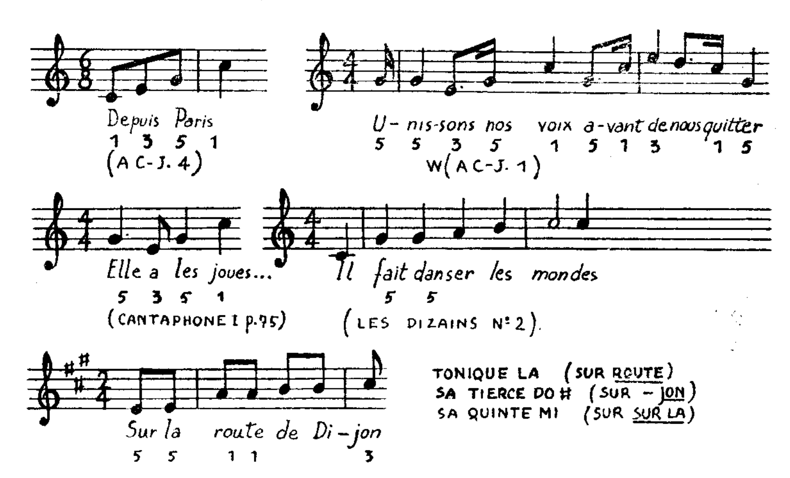
Voici donc passées en revue les principales difficultés rythmiques : la leçon générale qui se dégage est d'éviter à chaque instant la précipitation qui a pour effet de faire perdre le contrôle du rythme et de tout jeter par terre.

II

ÉTUDE DES DIFFICULTÉS MÊLODIQUES

a) Importance des notes de l'accord parfait.

Vous vous efforcez, au cours des exercices sensoriels « Rythme et intonation », à faire, entre autres, des quintes et tierces justes. Pourquoi donner à ces intervalles une telle importance ? C'est parce que, dans une chanson en DO majeur, par exemple, la quinte de DO (qui est un SOL) et la tierce majeure de DO (qui est un MI), sont deux notes qui revêtent, avec évidemment le DO lui-même, une importance mélodique, au moins au début de la chanson. Voici des exemples qui sont tous en DO majeur : (il vous sera possible de retrouver d'oreille, dans d'autres chansons, non écrites en DO, ces trois notes : par exemple, dans « Sur la route de Dijon » (A C-J. I) que je citerai en dernier).



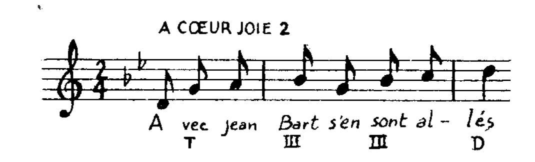
D'après ces différents exemples, vous pouvez vous rendre compte du genre d'importance de ces notes : elles supportent en général les temps forts du rythme : ceci n'est valable que pour les premières mesures de la chanson, car, pour n'être pas monotone, la ligne mélodique se sert ensuite d'autres appuis sur d'autres notes, mais revient toujours, pour le repos final, à une des trois notes :

La TONIQUE (ainsi appelée parce qu'elle donne son nom au ton du morceau : un chant en RE a pour Tonique un RE. Cette note se signale par *I* ou mieux par *T*).

Sa tierce, la MEDIANTE (3), signalée par *III*.

Sa quinte, la DOMINANTE (5), signalée par *D*.

Voici enfin un autre exemple en Mineur :

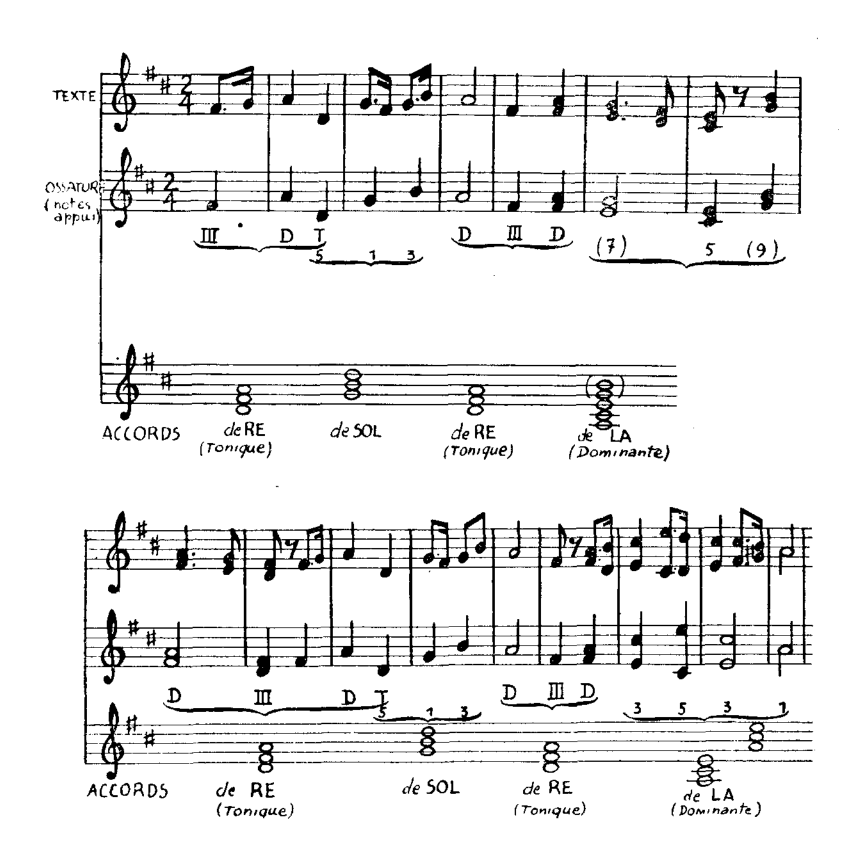


Vous reconnaissez les temps forts sur SOL (*vec*), sur SI bémol (*Bart. sont*) et sur RE (*-lés*). Ces trois notes sont respectivement les Tonique, Médiante (mineure) et Dominante du ton de SOL mineur. Pour mettre en place ce fragment, au point de vue mélodique, il faut donc « asseoir » sans hésitation les notes SOL, SI bémol, RE qui forment l'accord mineur étudié dans le chapitre d'initiation sensorielle.

Ces trois notes : la *Tonique*, sa tierce (mineure ou majeure), la *Médiante* et sa quinte la *Dominante* forment ce nous appellerons « l'accord de Tonique ». Nous étudierons, dans les autres tomes, les autres accords qui permettent de réduire une mélodie à son ossature et de retrouver les accords majeurs et mineurs que vous avez appris à chanter justes.

b) Exemple développé.

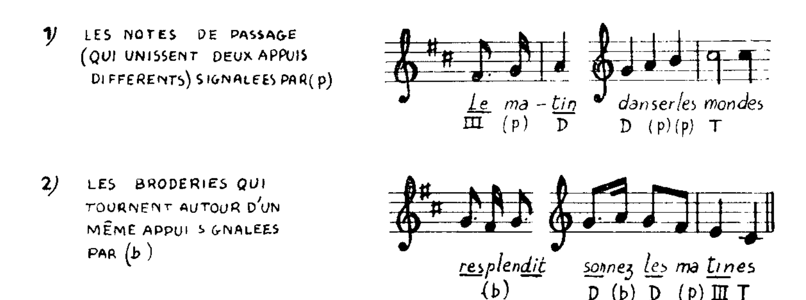
D'ores et déjà, vous pouvez analyser une mélodie d'après le modèle suivant (*Clair matin :* Sur les chemins de France 1) :



Ne vous inquiétez pas, pour le moment, des (7) et (9) de l'accord de la Dominante LA : tout cela vous sera expliqué dans les tomes suivants du Cantaphone : contentez-vous, chaque fois que vous tombez sur une des notes de l'accord Tonique (RE, FA ♯, LA), de vous assurer que vous êtes toujours dans le ton (c. a. d. que vous n'avez pas baissé), que la quinte RE-LA n'est ni trop grande, ni surtout trop courte, et que la tierce Majeure FA ♯ est bien à sa place.

c) *Autres notes.*

Quand vous serez sûrs de la justesse des notes qui forment ainsi l'ossature de la mélodie, il faudra placer les autres notes qui les relient ou les entourent. Avec un peu d'attention vous aurez vite fait de reconnaître :



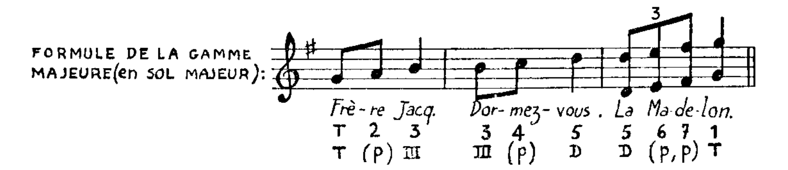
Il y a d'autres notes étrangères aux « notes-appuis ».

Elles peuvent se ramener à des notes de passage, ou à des broderies, comme dans l'exemple : « Notre chef est parmi nous » p. 76.

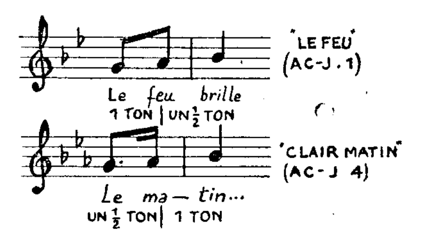
Ces notes sont parfois difficiles à placer du fait qu'elles forment avec les appuis voisins des intervalles petits d'un ton ou d'un 1/2 ton, intervalles difficiles à entendre.

d) *Recommandations importantes.*

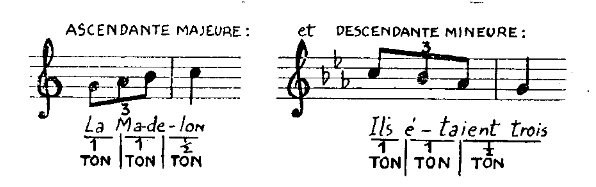
1° bien marquer la différence entre tons et 1/2 tons ;
2° ne pas restreindre leur étendue, déjà petite.



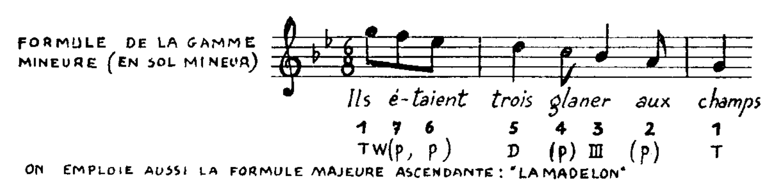
La première recommandation s'applique surtout aux notes de passage : il est particulièrement difficile, notamment, de bien partager une tierce mineure qui peut se trouver : soit entre une tonique et une médiante mineure, soit entre une médiante majeure et la Dominante :



Il faut distinguer aussi très nettement les deux formules :



Veillez, dans les deux cas, à ce que les deux premiers tons entiers soient bien grands, et le dernier 1/2 ton plutôt petit. (Il est évident que la quarte SOL-DO entre les deux appuis : D. et T. avait été soigneusement placée auparavant). Quand vous serez bien sûrs de la justesse de vos tons et 1/2 tons, vous pourrez entreprendre les notes de passage chromatiques, qui partagent les intervalles par 1/2 tons. C'est un exercice particulièrement difficile : assurez-vous successivement, par exemple, des formules suivantes :



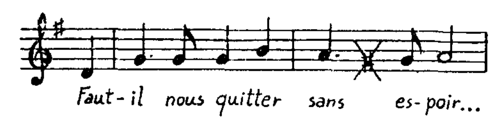


Pour les *broderies* la difficulté consiste à chercher si la broderie est à distance de ton ou de 1/2 ton de la note principale et à faire ces intervalles bien grands :



Dans le premier fragment, la première broderie (sur *-re*) est inférieure et à une distance d'un ton entier (SI-LA) de la note principale si (sur *pleur* et *pas*) ; la deuxième broderie (sur *Jean-*) est supérieure et à distance d'un demi-ton seulement, c'est-à-dire plus rapprochée que la précédente ce qui n'est pas une raison pour la faire trop courte (ce qui est fréquent).

Dans le second fragment, la broderie du soprano qui était naturellement un DO ♮, a été tellement rapprochée de l'appui RE, au cours des siècles, par des chanteurs maladroits, que certains recueils l'ont consacrée en la notant avec un DO dièze. Ces accidents, même dans les cas où ils sont tolérés, sont souvent une preuve de mauvais goût : veillez, si une seconde voix accompagne parallèlement le chant comme ici, à ce qu'elle fasse aussi une broderie à 1/2 ton, sinon l'effet harmonique serait fâcheux. Dans d'autres chants, cette déformation est tout à fait à proscrire et il faut réagir sévèrement chaque fois que vous entendez, par exemple, le *Chant des adieux* interprété ainsi :

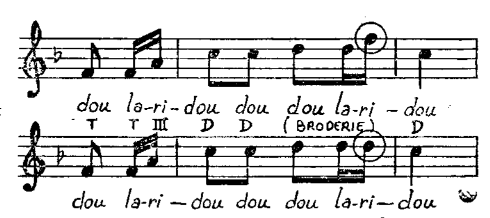


La syllabe *es-* doit être exactement à la même hauteur que *-il nous qui.*

e) Quelques cas particuliers.

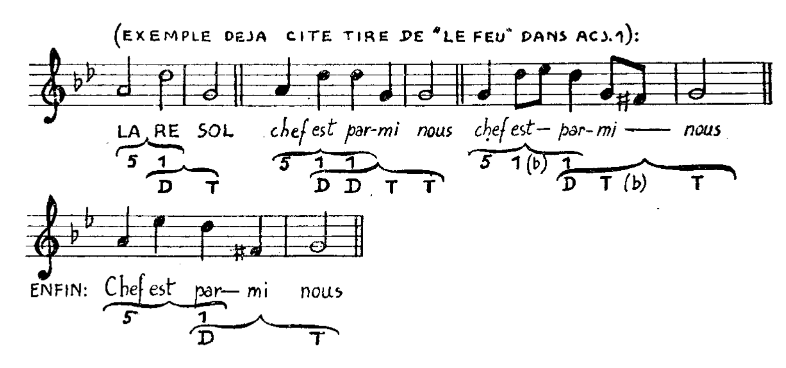
Signalons enfin un autre exemple de déformation de chant populaire du même genre : au refrain de la « Chanson du Cornemuseux », on trouve sur le texte écrit :

alors que l'on chante le plus souvent :



La broderie du DO a été simplifiée et rétrécie par le remplacement du FA par le RE.

Les autres notes étrangères donnent parfois lieu à des intervalles difficiles à prendre. Nous allons voir sur un exemple comment on peut travailler dans ce cas :



Les deux notes MI ♭ et FA ♯ ont été introduites, pour faciliter leur intonation, comme broderies ce qui a évité d'introduire tout de suite les intervalles difficiles : la quinte diminuée : LA-MI ♭ ; et la sixte mineure descendante : RÉ-FA ♯.

Pour terminer cet énoncé des principales difficultés mélodiques, nous citerons cet exemple suivant dans lequel la chanson se compose en fait de deux lignes mélodiques dont on chante successivement quelques notes de l'une et quelques notes de l'autre : (Refrain de *Lisa s'en va joyeuse* Roland).



et mettre le tout en place.

III

ÉTUDE DES DIFFICULTÉS HARMONIQUES

a) Entendre à deux voix.

Si vous avez préparé bien consciencieusement le rythme et la mélodie de chacune des deux parties de votre chanson (supposée à 2 voix), la mise en place de l'ensemble sera toute facilitée. On ne peut évidemment pas vous demander tout seul, de chanter les deux parties à la fois, mais il importe que vous en ayez entendu l'effet avant de vous présenter devant vos choristes. Si vous disposez d'un instrument tel que piano ou guitare (à condition que le premier soit juste et la seconde bien accordée), vous pouvez y déchiffrer les deux parties à la fois et recommencer jusqu'à ce que, à la simple lecture des yeux, vous entendiez dans votre tête les deux mélodies simultanément. Ceux qui n'y sont pas habitués seront rebutés au début et croiront ne ja-

mais y parvenir. Pourtant, vous arrivez bien à chanter dans votre tête, sans sortir un son, une chanson très connue comme *Frère Jacques*. Faites alors le petit exercice suivant, en regardant la musique :



Donnez-vous tout haut le ton : *Frère Jacques*. Reprenez mentalement deux fois *Frère Jacques*, puis les *Dormez-vous* en essayant de percevoir, toujours mentalement, les *Frères Jacques* qui continueraient à être répétés sans arrêt. Maintenant, toujours en regardant la musique, chantez mentalement les paroles écrites dessus la portée, en percevant celles du dessous :



Et voilà : vous avez « entendu » à deux voix ; pour le vérifier, après avoir pris le ton tout haut, chantez mentalement deux ou trois fois la ligne précédente, reprenez alors tout haut une des deux parties et vérifiez si vous êtes toujours dans le ton : si vous n'avez pas « baissé mentalement ».

Voici un autre exercice que vous pouvez faire si vous ne disposez pas de piano : vous chantez chaque accord, en l'arpègeant (en chantant d'abord la note inférieure et ensuite la supérieure).



Apprenez d'abord chaque partie séparément, comme toujours,

puis, chantez-le ainsi :

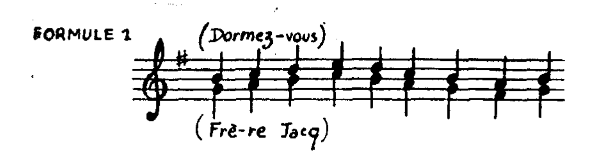
Répétez plusieurs fois cette version arpégée, en mettant un accent, tantôt sur les notes de la partie supérieure, tantôt sur les notes de l'autre partie. Essayez alors de chanter une seule des voix de la version primitive en essayant d'entendre mentalement l'autre voix : pour le vérifier, chantez de temps en temps une note de l'autre partie. (Par exemple, en chantant la partie supérieure, vérifiez sous le DO en blanche, si le FA ♯ que vous entendez est juste). Si vous le faites facilement, tâchez maintenant, après vous être donné le ton tout haut, et sans sortir un son ensuite, de chanter mentalement plusieurs fois le même passage jusqu'à ce que vous entendiez bien sûrement les deux voix ; vérifiez alors si vous êtes toujours dans le ton.

Le soir, avant de vous endormir (c'est souvent à ce moment-là que l'esprit est le plus apte à ce genre de gymnastique), reprenez de mémoire toute une chanson, avec les paroles de tous les couplets, en veillant à entendre toujours les deux voix. Si vous perdez le « fil », chantez tout haut telle ou telle phrase d'une des deux voix particulièrement inaudible.

Ne vous étonnez pas si vous souffrez de la tête après ces exercices : l'effort de concentration est en effet, surtout pour un débutant, épuisant ; mais vous comprenez qu'il est indispensable d'arriver au résultat, si vous ne voulez pas être perdus dès que vos choristes chanteront à deux voix.

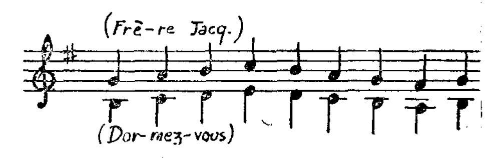
b) Deux formules courantes.

Voici deux formules qui reviennent assez fréquemment et vous gagnerez du temps en les ayant en tête. Elles sont données ici en SOL majeur : pour les avoir en SOL mineur, il faudrait ajouter des bémols devant les SI et les MI.



Formule I bis.

son renversement) :



C'est l'accompagnement parallèle, facile à retenir, parce que les contours mélodiques sont les mêmes, mais délicat à mettre au point du fait que les tierces de la formule I et les sixtes de la formule I bis ne sont pas toutes semblables : les unes sont majeures, les autres mineures : pendant qu'une partie monte d'un ton, l'autre peut monter d'un demi-ton et vice versa : Il faut, comme toujours bien différencier ces intervalles. Il est à noter que l'accompagnement en sixte étant moins homogène que l'autre, est plus difficile à obtenir : la partie accompagnante, en général assez grave, a du mal à être précise.

Autre remarque : dans la formule I, si une phrase se termine ainsi :



Plusieurs choristes seront tentés de terminer l'accompagnement ainsi :



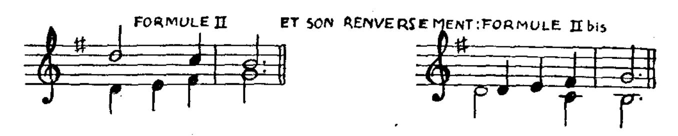
Ce qui serait défectueux, car le MI n'appartient pas à l'accord tonique (SOL, SI, RÉ) et il est quasi indispensable de terminer un morceau sur une note de l'accord tonique.

Voici plusieurs harmonisations possibles de cette finale :

VOICI PLUSIEURS HARMONISATIONS POSSIBLES DE CETTE FINALE :



Que l'unisson soit correct.	que la quinte RÉ-LA résonne bien juste	(Style cor de chasse) Attention à la justesse et surtout à la précision du SI grave.

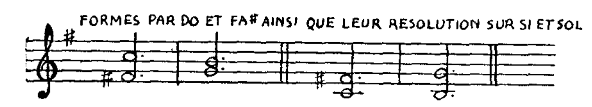


Cette formule s'entend beaucoup mieux que la première et fait toujours son petit effet : veillez à ce que la partie montante monte suffisamment : le FA ♯ doit être à sa place et le SOL encore plus haut.

De même, le DO de l'autre partie est assez délicat à placer. Si vous n'arrivez pas facilement, placer d'abord bien les appuis :



Il faut aussi que vous soyez habitués aux intervalles bizarres



quinte diminuée — résolution — quarte augmentée — résolution.



c) *Conclusion.*

Il est impossible de citer ici toutes les formules que l'on risque de rencontrer dans les chants à deux voix, le Cantaphone entier n'y suffirait pas.

Les quelques remarques et exemples précédents vous donnent la marche à suivre pour décomposer les difficultés :

Réduire les mélodies à leurs notes appuis.

Bien placer celles-ci.

Ajouter les autres notes en songeant surtout à la différence entre tons et demi-tons et en donnant à ces intervalles déjà petits, toute leur valeur, sans les frustrer d'un seul comma.

D'autres règles générales :

Quand une partie d'accompagnement chante dans une tessiture assez basse, se rappeler que la justesse et la précision sont très difficiles à obtenir.

Quand une partie monte un peu haut, les chanteurs, à bout de souffle, ont tendance à restreindre leurs intervalles et à baisser.

CHAPITRE II

RECHERCHE DU STYLE

Voici un chapitre assez délicat à traiter, car il est impossible de donner des règles fixes et aussi précises que celles qui concernaient le rythme, par exemple.

I

ACQUÉRIR DE LA SENSIBILITÉ

a) *Remarques préliminaires.*

Quelques remarques d'abord :

I) *L'interprétation est nécessaire :* l'auteur d'une œuvre a toujours voulu exprimer une idée, et chaque inflexion rythmique, mélodique ou même harmonique doit avoir un sens ; et si l'auteur n'a pas toujours indiqué sur son texte la nuance à donner, c'est qu'il se confiait au bon goût de l'interprète pour la trouver ou pour choisir entre celles possibles.

II) *L'interprétation ne s'improvise pas,* mais son travail risque de nuire au travail de précision rythmique et mélodique vu ci-dessus et vice versa ; en effet, la dissection des incises fait oublier le sens vivant d'une chanson et, d'autre part, des recherches trop prématurées de nuances font perdre aux chanteurs (et à vous-même) l'envie de continuer le travail ingrat de propreté dans le détail.

III) *Il n'y a pas une interprétation unique* d'un passage, mais au contraire, il vous faudra rechercher plusieurs nuances possibles, quitte à choisir celle qui vous semblera la meilleure chaque fois que vous aurez l'occasion d'exécuter votre chanson.

Enfin, la remarque la plus importante :

IV) *L'interprétation doit être sentie,* c'est-à-dire pleinement vécue, par vous-même d'abord, puis par vos choristes et aussi par tous ceux qui auront l'occasion de vous écouter : il ne suffit pas que vous ayez décidé, à la lecture de votre texte, de faire un ralenti à tel endroit : si vous ne l'avez pas « senti » réellement, s'il ne semble pas naturel à vos chanteurs, si l'état d'âme de vos auditeurs, ce jour-là, n'est pas celui que vous pensiez, il manquera toujours ce « je-ne-sais-quoi » qui rend une exécution plaisante et non ennuyeuse, et votre ralenti semblera, soit une maladresse pénible, soit un académisme ennemi de la musique, quelle que soit, d'ailleurs la netteté avec laquelle il aura été rendu.

Il résulte de ces quelques remarques, que ce qu'il faut travailler, ce n'est pas tellement l'interprétation de détail (ce qui enlèverait en effet la spontanéité nécessaire) mais votre propre sensibilité, d'abord, et ensuite celle de vos choristes en fonction de la vôtre.

Acquérir de la sensibilité pour soi-même demande du temps et ne s'apprend pas dans les traités : écoutez le plus de musique possible et essayez d'en jouir le plus intensément possible. Vous arriverez assez rapidement à reconnaître les interprétations vivantes et les exécutions froides et sans intérêt. Quand au texte que vous devez faire chanter, chantez-le souvent dans votre tête comme il a été dit plus haut (surtout le soir avant de vous endormir) en vous efforçant de vivre tous les couplets.

b) Un exercice à faire.

Éduquer la sensibilité de votre chorale consiste d'abord à en faire autre chose qu'un instrument vocal à votre disposition : votre chorale doit devenir un centre culturel, où chacun puisse trouver une ambiance musicale. Ne perdez jamais une occasion de discuter musique avec l'un ou l'autre, d'organiser une audition de concert en commun, une présentation de disques, etc. Pour développer cette union qui

doit exister entre votre sensibilité et celle de vos ouailles, à propos du texte travaillé, et pour vous habituer à vous rendre suffisamment communicatifs, voici un petit exercice que vous pouvez faire de temps en temps, en fin de répétition, quand le travail aura été bon, en manière de récréation :

Vous faites chanter votre chanson en entier, comme s'il s'agissait d'une exécution publique, mais en vous laissant aller à votre propre fantaisie, dans les rythmes ou les nuances les plus outrés, avec des variations les plus inattendues. Il faudra évidemment que les premiers exercices de ce genre soient très prudents, pour que vous ne perdiez pas en route vos choristes et que, devant le désarroi qu'il en résulterait, ceux-ci ne se découragent et ne prennent plus le plaisir qu'il faudrait à ces récréations. Les avantages que vous en tirerez seront multiples :

1. Excellent exercice pour vous qui pourrez contrôler l'efficacité de vos gestes de direction et de vos mimiques expressives.

2. Non moins excellent exercice de souplesse pour la chorale qui devra chanter une musique connue avec chaque fois une interprétation des plus inattendues. Vos choristes seront bien obligés de *sortir de leur texte* et cela signifie non seulement : mettre matériellement les partitions dans leurs poches, mais aussi oublier pour un moment les notes pour se consacrer à la musique.

3. Possibilité enfin de découvrir ensemble des effets nouveaux que vous pourrez exploiter et travailler ensuite.

Rappelons qu'il ne faudra pratiquer ces exercices qu'après au moins une heure de travail sérieux et tout à la fin de la répétition car, une fois débridé, on ne pourrait sans difficultés revenir au travail de précision. Si vous reprenez plusieurs fois ces exercices, il faudra varier toujours et ne jamais laisser s'implanter une interprétation cocasse qui risquerait de gâcher votre chant sans remède.

Acquérir de la sensibilité ne suffit tout de même pas : il faut songer au texte que vous allez devoir présenter à vos chanteurs. Étudiez-le et tâchez d'y découvrir :

a) d'abord la « couleur » générale du chant ou de chaque couplet ; cette notion sera précisée plus loin par des exemples : entendez

par là l'ambiance dans laquelle la chanson doit nous plonger et que vous devrez faire naître aux répétitions chaque fois que vous la ferez travailler.

b) certains effets spéciaux de rythme ou de nuances que nous passerons ensuite en revue.

II

NOTION DE COULEUR

a) *Couleur claire.*

Le titre même de « Clair-Matin » (A C-J. 4) indique que cette chanson doit s'interpréter dans un style léger qui évoque une couleur claire : ce n'est pas l'éclat du soleil de midi : aussi ne convient-il pas de se lancer dans un « forte » large et solennel comme dans le refrain de *Amitié-Liberté* (A C-J. 4) ni dans un rythme martelé ou tout au moins scandé comme dans le refrain de *La belle fille*. Le tempo sera au contraire assez vif, mais surtout sans accélération (c'est-à-dire « allégro »). La nuance sera plutôt douce (« piano ») et la prononciation très claire, sur le devant de la bouche ; (dès la première mesure, que le *a* de *Matin* ne soit ni gros et ni sombre comme dans *se hâter*, un *âne*, mais clair comme dans *attention*, *Anne-Marie*). Toutes ces remarques, vous ne les ferez pas telles quelles à vos choristes, mais pendant la répétition vous créerez l'ambiance adéquate en gardant un visage souriant, en faisant de petits gestes précis, un peu sautillants même, les mains très hautes, presque à la hauteur du visage. Cette « couleur » est excellente pour le travail et beaucoup de chansons auxquelles vous donnerez ensuite plus d'éclat gagneront à être travaillées doucement et légèrement comme *Clair-Matin*. Après une répétition en « couleur claire », vos choristes se quitteront avec une large provision d'optimisme, ayant fait, en outre, de substantiels progrès en émission vocale.

b) *Couleur sombre.*

D'une tout autre teinte sera « *Sur les chemins de France* » : une couleur sombre assez difficile à placer entre le sentiment intime de *La terre de nos pères* (A C-J.4) et le cafard noir du premier couplet du *Chant des marais* (même recueil). Le tempo sera plutôt lent (sans ressembler à celui d'une marche funèbre). La prononciation sera sombre, mais toujours intelligible et jamais gutturale, la nuance générale « piano », mais on pourra amorcer des « crescendos » (*C'est pour toi...*) et revenir subitement à la nuance initiale (*Que tes fils...*). Cette couleur est excellente pour développer la sensibilité de votre chorale, mais est parfois délicate à maintenir dans les limites d'un goût distingué et n'a pas la valeur vocale de la couleur claire ; notons aussi qu'on s'en lasse assez vite.

c) *Couleur terne.*

Il est bon enfin que vous preniez conscience de ce que nous appellerons la couleur terne ou blanche qui doit laisser une impression de détente, de sérénité : que votre visage reste aussi calme que celui de l'organiste qui, au fond de la tribune, joue sans précipitation une fugue toute simple : deux des *Petites Voix* de Francis Poulenc (Ed. : Rouart Lerolle) peuvent s'entendre dans ce style : *Le chien perdu* dont il ne faut pas pousser la douce mélancolie et *La petite fille sage*, trop simple pour être baignée de la luminosité de *Clair Matin.*

Dans un chant qui comporte plusieurs couplets, il est souhaitable que vous donniez une couleur différente à chacun de ceux-ci. Prenons comme exemple le *Chant des marais* déjà cité. Le premier couplet : *Loin dans l'infini...* peut s'entendre dans la couleur blanche qui est la plus propre à évoquer l'infini, le creux. La seconde strophe : *Dans ce camp morne et sauvage*, vous pouvez marquer déjà la tristesse, en prenant une teinte plus sombre. La troisième : *Bruits de chaînes, bruits des armes* demande une expression plus noire et même heurtée, tandis que le dernier couplet, couplet d'espoir doit débuter dans la même couleur terne que celle du premier couplet, s'éclairer progressivement jusqu'à l'éclatement du dernier « *aimer* ».

Abordons ce qui était désigné plus haut sous le nom d'effets spéciaux de rythme ou de nuance : il s'agit de tout ce qui, au cours d'un couplet, modifie le tempo (comme les « accelerando » et « ritardando ») ou la nuance générale (comme les « crescendo » et decrescendo »).

III

EFFETS DE RYTHME

Ls effets rythmiques sont très délicats à employer avec goût : n'importe quel chant, aussi bien le *Chant des marais* que *la Belle fille*, gagne à être maintenu depuis le début jusqu'à la fin dans un tempo rigoureux : il s'en dégagera toujours une expression de volonté, aussi bien dans la peine que dans la joie, ce qui donnera une haute tenue à votre interprétation.

a) *Ralenti.*

Néanmoins certains chants, comme les Chorals de Bach, demandent pour préparer le dernier accord un « allargando » final ce qui signifie que la dernière mesure doit être ralentie progressivement jusqu'au point d'orgue final sous lequel on tient l'accord un certain temps. Il est plus normal d'augmenter en même temps la sonorité, mais dans de nombreux cas le « decrescendo » est meilleur : Les deux premiers chorals transcrits à voix égales (Dizain II) se terminent sur un unisson dans le grave, en évoquant la mort : on doit évidemment ralentir en perdant le son, et tenir la dernière note jusqu'à ce que les voix ne soient plus audibles. Ces « allargandos » sont si naturels que vos choristes les feront inconsciemment et votre souci doit surtout être d'éviter de ralentir la fin de toutes les phrases, ce qui serait d'une fâcheuse monotonie, pour réserver l'effet aux ultimes mesures, et même alors faut-il prendre garde de ne pas forcer la nuance. Voici cependant un

exemple où le ralenti en « decrescendo » est nécessaire au milieu d'un couplet : *La chanson du meunier* (harm. par Beroff dans le Dizain n° 1). Une fille s'endort sur un sac de grain au milieu du 3e couplet : la phrase se termine sur un point d'orgue très « pianissimo » (ppp) suivi d'un long silence ; l'on reprend brusquement et forte : *Il la réveilla de bon matin...* Ces effets de passages brusques d'une nuance extrême à une autre ne sont à conseiller que lorsque le texte (paroles et musique l'indique expressément comme c'est le cas ici : sinon c'est du domaine de la curiosité — pour ne pas dire de la puérilité).

b) *Accélérando.*

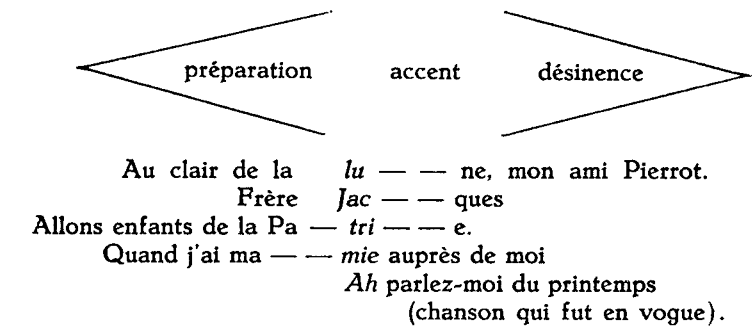
Étudions maintenant quelques exemples de « accélérando ». Il est d'un goût douteux de commencer un début de phrase en anacrouse, doucement et très lentement, d'accélérer les notes de la première mesure pour retrouver le véritable tempo et le « forte » attendu, sur le premier temps fort suivant. Le début du refrain de *Clair Matin* peut s'interpréter ainsi. (*Car chaque jour... :* les sopranes attaquent *Car* pianissimo, tiennent par exemple 3 secondes, puis *cha-* qu'elles tiennent 2 secondes en augmentant l'intensité, —*que,* à peine une seconde et l'accord sur *jour* éclate tandis que le rythme est repris par tous). Un « accelerando » étalé sur une longue période peut paraître, s'il n'est ni prévu ni amené, un manque de maîtrise de soi du chef. Dans un chant de Clément Janequin : *Il s'en va tard,* la seconde période décrit le ciel inhumain et se termine par : *qu'il pleust cailloux fouldre ou tempeste* : les paroles et le texte musical indiquent un « crescendo » que l'on peut souligner en pressant le tempo : il ne faut pas alors commencer trop tôt car vous serez au bout de vos moyens bien avant la fin : « l'accélérando », d'abord imperceptible : « en puissance », doit devenir de plus en plus marqué jusqu'à l'arrêt brusque sur *tempeste* (effet à faire travailler scrupuleusement) ; un court arrêt, puis on repart dans la couleur la plus douce : *puisqu'il faut aller voir ma dame...*

IV

EFFETS D'INTENSITÉ

a) Rythme en vague.

Il nous reste à voir quelques effets de nuances. En dehors de ceux qui accompagnent les effets rythmiques dont on vient de parler, ils sont basés pour la plupart sur ce qu'un des maîtres contemporains de l'esthétique musicale : Olivier Messiaen, appelle le « rythme en vague ». Il faut donner au mot rythme un sens très général comme dans l'expression le rythme de la vie. En effet dans toutes les circonstances de la vie, et en particulier dans l'ensemble d'une chanson, et dans ce petit tout que forme la moindre phrase mélodique, on peut toujours découvrir un sommet, un accent, amené par une plus ou moins longue préparation et suivi d'une désinence (le mot *chute* est trop péjoratif). La mer haute, la pleine lune, l'apogée d'une civilisation, l'âge d'homme sont autant de sommets dont il vous est facile de trouver la préparation et la désinence. Voici plusieurs exemples pris sur des phrases mélodiques de chansons connues :



Au clair de la *lu* — — ne, mon ami Pierrot.
Frère *Jac* — — ques
Allons enfants de la Pa — *tri* — — e.
Quand j'ai ma — — *mie* auprès de moi
Ah parlez-moi du printemps
(chanson qui fut en vogue).

b) Construction musicale d'une chanson.

Ces exemples montrent que l'accent est souvent la note la plus aiguë de la mélodie ; il est quelquefois indiqué par les paroles et peut

varier suivant l'interprétation de chacun : il est plus ou moins marqué, mais il convient, au moins, que vous en suggériez un à chaque phrase. De même, dans l'ensemble d'une chanson il est possible de trouver un point culminant où l'intérêt de la musique ou des paroles est le plus vif. Votre souci sera alors, dans la première partie d'amener ce « moment », et dans la seconde d'apaiser l'attention en préparant une fin qui ne choque pas. Nous allons donner brièvement l'analyse d'une chanson populaire type : *au clair de la lune* : Vous reconnaîtrez facilement la même construction dans la plupart des chansons populaires, avec quelques adjonctions ou suppressions : la plupart des chants de recueil « A cœur-Joie ») sont de forme semblable (La belle aurore, Là-haut sur la Colline, etc.).

Exposition :	*Antécédent A* (idée principale	Au clair de la *lu*ne mon ami Pierrot.
	Conséquent A (reprise avec ou sans variantes)	Prête-moi ta *plu*me pour écrire un mot.
Milieu	*Antécédent B* (seconde idée)	Ma chandelle est *morte* je n'ai plus de feu.
	Conséquent B	(manque)
Coda	*Antécédent A*	Ouvre moi ta *porte* pour l'amour de Dieu.

Si vous vous amusez à pratiquer cette petite dissection sur plusieurs chansons vous verrez que souvent le sommet de la ligne mélodique se trouve au début du « milieu » (antécédent B).

Exemples :

La belle aurore :	vos cheveux *déroulés.*
Là-haut sur la colline :	*Car là* Vreneti...
Le feu.....	Sur nos *têtes*...
J'ai mon cœur à mon aise	*Embrasse* moi (fin de l'antécédent B)
Dans les bois.....	Et l'*éclat* lumineux

c) Phrasé.

Il reste un mot à dire au sujet du « phrasé » c'est-à-dire de la manière de lier vos phrases. Il est très facile de voir à la première lecture de votre texte si vous devez employer :

Le « Soutenu » où il faut lier et maintenir entre chaque note exactement le même volume sonore : le style Choral impose ce phrasé (voir les chorals de Bach).

Le simple « legato » moins large que le soutenu, où la sonorité peut être plus marquée sur les accents ; convient à des chants comme « Sur les chemins de France ».

Le « stacatto » où chaque note est séparée de la suivante, mais conserve toute sa valeur : style assez peu vocal, donc à employer rarement : des interjections répétées comme les *Las, Las* de *Mignonne, allons voir si la rose* de Costeley demandent le staccato.

Le Martelé. On donne un accent à chaque note ce qui alourdit considérablement : le troisième couplet du *Chant des marais* peut se phraser ainsi.

Le piqué où chaque note, quelle qu'en soit sa valeur écrite doit s'interpréter comme si elle était une triple croche très brève. Les *tralala* ou les *turlututu* de nombreux refrains en sont d'excellents exemples (ce phrasé s'indique en surmontant la note d'un point (*).

Il y a encore le « louré » qui est un martelé moins accentué (il s'indique en surmontant la note d'un tiret (—)), le détaché qui est un piqué moins net, etc.

d) Conclusion.

Et voilà terminées ces considérations sur la recherche du style, qui pourront paraître bien artificielles pour certains (et ce sera tant mieux : c'est une preuve qu'ils sentent la musique en eux). Rappelons qu'il ne s'agit que de quelques indications : vous devrez vous efforcez d'éloigner de vous tout artifice et tout semblant de leçon bien apprise : l'essentiel est de vous habituer à sentir spontanément la musique : vous arriverez alors tout naturellement à communiquer à votre chorale et à vos auditeurs la vie que vous percevez dans vos chants.

CHAPITRE III

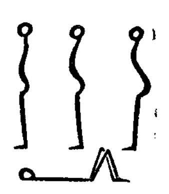
ÉTUDE DE GESTES DE DIRECTION

TENUE GÉNÉRALE

a) *Premières remarques.*

Qui veut avoir de l'autorité se tient droit, sans raideur.

Le maître de chœur qui se balance, d'un pied sur l'autre à chaque phrase, qui plie les genoux avant chaque élan, qui plonge du buste dans la direction des chanteurs à chaque inflexion de la ligne musicale, procure aux choristes une impression de mouvante instabilité et de fatigue. Il lui faut au contraire :



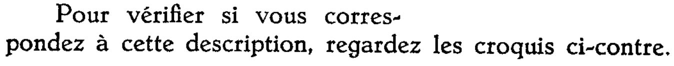
— Deux pieds proches l'un de l'autre, solidement amarrés au sol.

— Des jambes fermes.

— Un buste très en équilibre au-dessus d'un bassin basculé.

— La tête droite par-dessus tout cet édifice.

Pour vérifier si vous correspondez à cette description, regardez les croquis ci-contre.



Lequel de ces 3 squelettes est le vôtre ?

b) Exercices pratiques.

Pour parvenir à la silhouette n° 1, couchez-vous sur le sol ; et diminuez autant que possible la courbure de la taille. Elle doit disparaître complètement quand vos genoux sont relevés. Allongez maintenant progressivement vos jambes, la taille doit rester collée au sol. Dans cette position vous attaquez la courbure de la nuque. Elle aussi doit diminuer, cela ne s'obtient pas en relevant le menton, mais au contraire, en l'abaissant.

Pendant que vous avez accompli ce petit travail, vos épaules sont restées appliquées au sol, vos bras allongés de chaque côté de votre corps, la paume des mains tournée vers le bas ; votre respiration a été calme.

Relevez-vous maintenant et obtenez dans la verticale la même chose. Cela ne se peut qu'avec un mouvement de bascule du bassin. Le postérieur rentre par-dessous, le ventre remonte et rentre en dedans. Pour être conscient de ce double mouvement tournant, mettez une de vos mains juste au bas de la colonne vertébrale, au-dessus des fesses, et l'autre sur le nombril. Si elles sont au départ presqu'à la même hauteur, à l'arrivée, la première est descendue, la seconde remontée de plusieurs centimètres.

c) Souplesse des bras.

Vous voici aussi grand que possible. Avant de dessiner aucun mouvement, vos bras sont parfaitement souples. Si un de vos camarades en soulevait un, puis le lâchait ; il retomberait lourdement de tout son poids. Ce bras que rien ne raidit au préalable, va être prêt à l'instant voulu à indiquer le rythme le plus précis. Au contraire un bras raidi n'en donnerait qu'une caricature ; il n'inspirerait au chanteur aucune envie d'obéir instantanément, le mouvement que vous souhaitez faire se traduit en souplesse dans vos mains et dans vos bras, jamais par vos avant-bras tout seuls, les coudes restant collés au corps, vous ressembleriez alors à un pingouin ridicule.

Toute la vie que vous désirez communiquer à vos chanteurs va s'exprimer par vos bras et votre visage qui sont comme des miroirs de ce que vous ressentez intérieurement ou pensez. Votre respiration

qui est un des éléments moteurs essentiels à cette expression s'adaptera d'elle-même au rythme voulu. Si elle restait bloquée vous donneriez l'impression désagréable d'une mécanique sous pression.

d) Vie rythmique.

Et maintenant il vous reste à vivre la musique, c'est-à-dire d'abord à vivre le rythme, la pulsation rythmique.

Avez-vous remarqué que certains chefs d'orchestre ou de chorales créent l'ennui parce qu'ils sont « géométriques », le tracé de leur main est une ligne sèche sans élan qui écrase le temps vers le bas en « pesant » exagérément. A la dernière seconde leur main repart raide vers le haut.

Ils arrivent à écraser aussi ce temps contre on ne sait quel plafond. Il manque à ces techniciens la sensation primordiale du rythme actif et vivant. Le temps ne doit être marqué vers le bas ou vers le haut que par une main constamment légère en pleine possession du jeu de ses muscles. Elle ne touche les points extrêmes qu'avec une grande délicatesse. En effet le temps n'est-il pas le point précis entre le repos du 1er temps et l'élan du 2e temps d'une mesure, ou bien entre l'élan du second et le repos du premier ?

On a l'habitude de dire que le 1er temps d'une mesure est le temps fort. Voulez-vous surtout vous habituer à sentir que le dernier temps, le 2e est celui de l'élan vital où tout commence à vivre. Il semble qu'à considérer plutôt ce qui monte et s'élance que ce qui descend et surtout retombe vous deviendrez un être souple, vivant, léger, rythmique.

BATTRE LA MESURE

a) Gestes traditionnels.

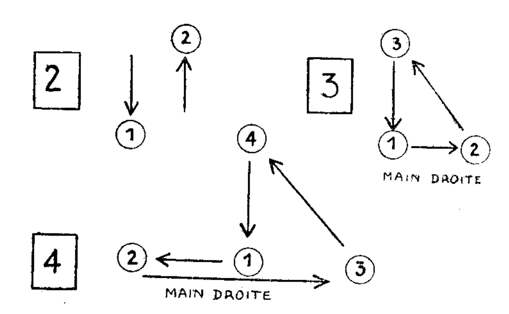
Le meneur de chant qui n'a pour mission aujourd'hui que de faire chanter *à l'unisson*, doit s'initier aux gestes du bras, de l'avant-bras, les plus élémentaires.

Il doit savoir « battre la mesure » à 2 temps, puis à 3 et à 4.

Bien qu'il ne soit pas question, face à la communauté chantante de poser au chef d'orchestre « ces gestes devront être faits préalable-

ment aussi académiquement que possible ». Plus tard on apprendra à se libérer d'une gymnastique désuète ou pédante. Au début il faut faire passer le rythme — la mesure, pour commencer ! dans des gestes précis. Or, cette précision ne sera atteinte par un novice que si les gestes sont rectilignes, dépourvus de toute fantaisie, de tout style. Ils doivent être de *même* longueur, sauf celui qui va du 2e au 3e temps de la mesure à 4 temps qui accomplit un chemin double.

Rappelons-les :

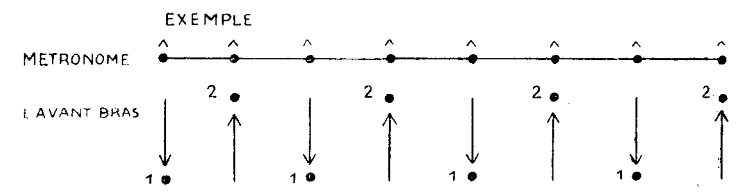


b) *Mesure élémentaire.*

On s'habituera à la mesure la plus simple, celle à 2 temps.

Si possible la gymnastique sera faite sous le contrôle d'un *métronome* (Tome I, p. 28). On commencera à 60 à la noire (une noire pour un temps) puis on recommencera plus vite ou plus lentement.

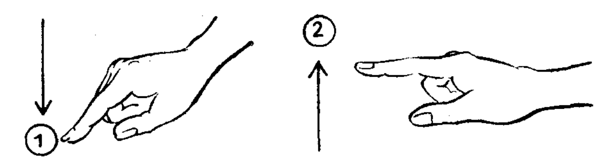
Une chose importante dès ce début : il faut aller *au fond* du geste chaque fois. Pas de gestes *mous*, sans précision (la longueur *d'un* temps à un autre) veut que la pulsation corresponde à la *fin* du geste.



Sans métronome on devra veiller à la régularité des pulsations. On prendra garde *à ne pas presser*.

Ce travail pourrait être fait *en marchant,* les talons sur le bitume remplaçant les pulsations métronomiques. En prenant à accentuer le 1er temps de la mesure sur le pied gauche (marche traditionnelle) pendant que la main bat discrètement les 2 temps successifs.

Pour gagner en précision on peut même, dans le cas de la marche en ville marquer la mesure avec l'index de la main droite, comme ceci :



Remarquons, à propos du doigt, que plus le *geste* est *court,* plus il est précis. Avec le doigt l'espace parcouru est plus court qu'avec la main (on risque de *presser,* alors, d'aboutir avant la pulsation !).

Avec la main, plus court qu'avec l'avant-bras, celui-ci plus court que le bras. Or, tous ces membres dessinent, dans l'espace en *même* temps. Si le trajet est court (le doigt) on risque de presser, s'il est long (le bras) on risque de ralentir. Dans un cas comme dans l'autre il y aurait alors *imprécision.*

Or il faut gagner d'abord la régularité et la précision. On s'habituera à battre de l'avant-bras mais il ne sera pas mauvais, pour gagner cette précision *indispensable* de battre la mesure à 2 temps des 4 manières précédentes, du doigt, de la main, de l'avant-bras et du bras.

c) Départ sur temps fort.

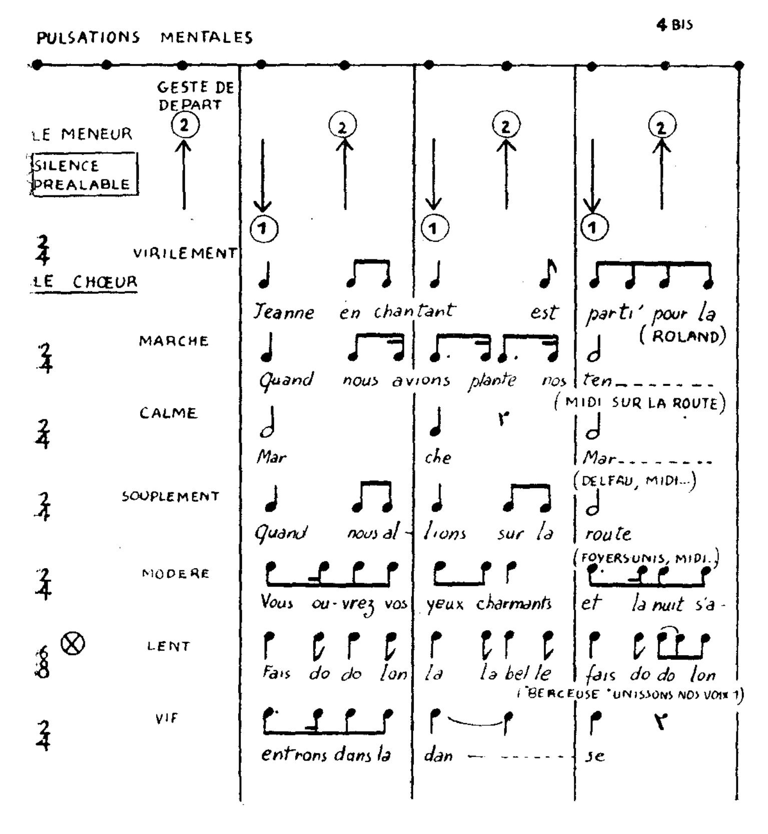
Cette gymnastique va nous aider à diriger nos camarades. Nous supposerons que la ligne mélodique débute sur un premier temps : comment faire partir nos chanteurs tous ensemble ?

Le « *geste d'attente* » (corps immobile, les deux bras, ou seulement le bras droit, levés en avant, le poignet à la hauteur de l'épaule, prêt à commander le départ) servira à obtenir de nos choristes, l'immobilité, le silence et surtout l'attention indispensables ; il est nécessaire que l'ambiance soit créée dès ce silence préalable qui doit être *absolu.*

Alors le meneur donne la note de départ, attend, toujours immobile que le chœur lui renvoie cette note, doucement mais sûrement ; et peut alors commander le départ.

Le *geste de départ*, dans sa vitesse, sa longueur, sa précision donne de suite le rythme de la chanson : il équivaut au commandement : « partez ! »

Il a la longueur d'un temps et doit marquer le temps qui précède immédiatement le début de la ligne mélodique.



Le meneur aura toujours intérêt à l'accompagner d'une *inspiration* bien visible (en levant la tête en même temps que le bras) : les chanteurs prendront inconsciemment la leur et seront prêts pour le départ.

d) Exemples à deux temps.

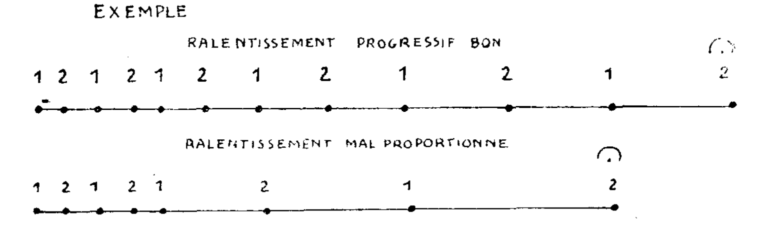
Voici dans ROLAND (procure de musique Saint Leu la forêt) une liste de chants qui pourront servir à l'application de cet exemple.

Petit soldat de France. — M'sieu de Turenne. — Trois jeunes tambours. — Le vin gaulois. — J'ai perdu le dos de ma clarinette. — La Marion sur un prunier. — L'eau de la roche. — Plantons la vigne. — Aux premiers feux du soleil. — Oh ! que de gens.

Nous pensons bien que vous savez que la mesure à 6/8 est une mesure (composée) à 2 temps comportant 3 croches par temps !...

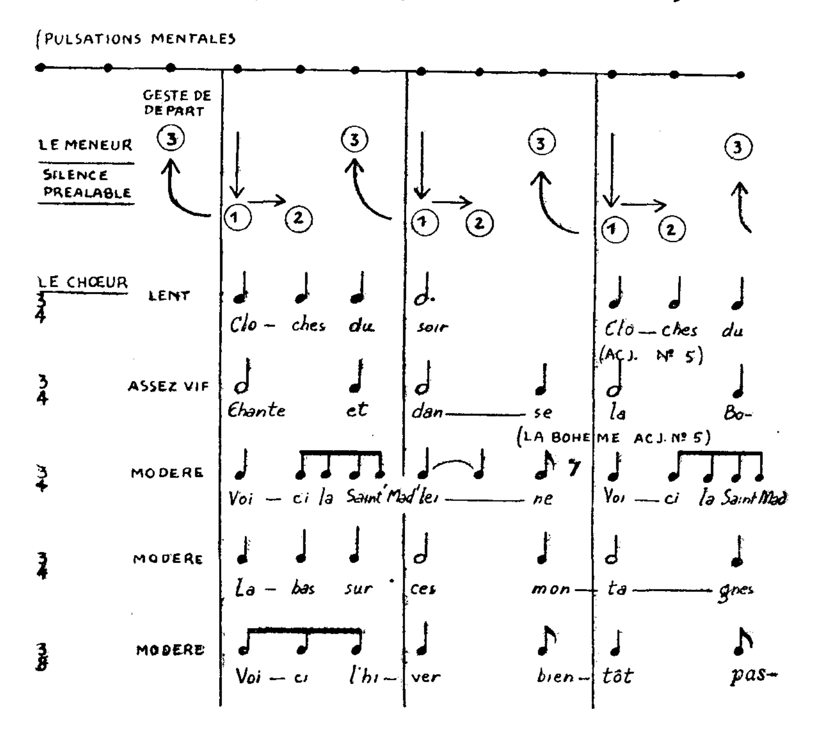
Voici le printemps. — Voici le mois de mai. — Mon père avait un chant de pois. — A la claire fontaine. — Me suis mise en danse. — Hollaïka.

Certains sont vifs, allègres, d'autres modérés ou lents. Quel que soit leur mouvement vous serez précis et réguliers. La musique ne se débite pas en tranches semblables, de même comportement nous le savons bien ! Au point où nous en sommes la musique que nous « menons » repose sur la cadence, sur la régularité. Un temps proche viendra où *l'amplitude* du geste variera avec la phrase, son début, sa fin, ses respirations. Rien n'empêchera d'ailleurs de ralentir certains couplets, ce qui ne change rien au problème de la régularité et même de ralentir certaines fins de phrases. Mais alors que votre mesure et le rythme restent harmonieux dans la proportion.



e) Exemples à 3 temps.

Ce travail sera fait pareillement pour la mesure à 3 temps.

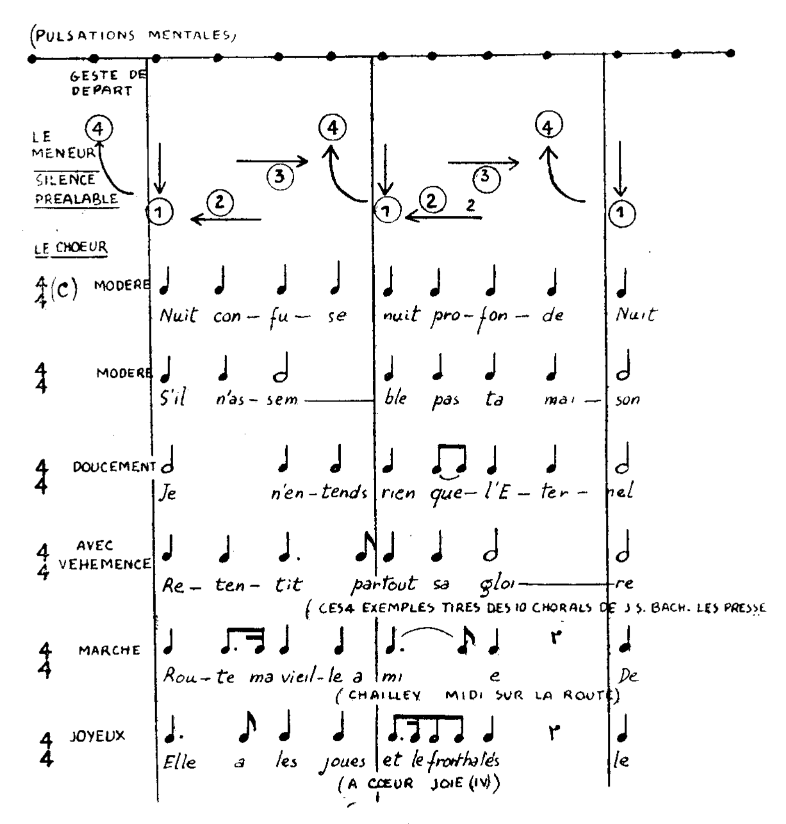


Liste des chants qui serviront à cet exercice :

Entre vous tous gens de la ville
Combien j'ai douce souvenance
Drindet santel
Prière de l'aurore
Là-haut sur la montagne
Voici la Saint Jean

f) *Exemples à 4 temps.*

Même travail pour la mesure à 4 temps.



Liste des chants qui serviront à cet exercice :

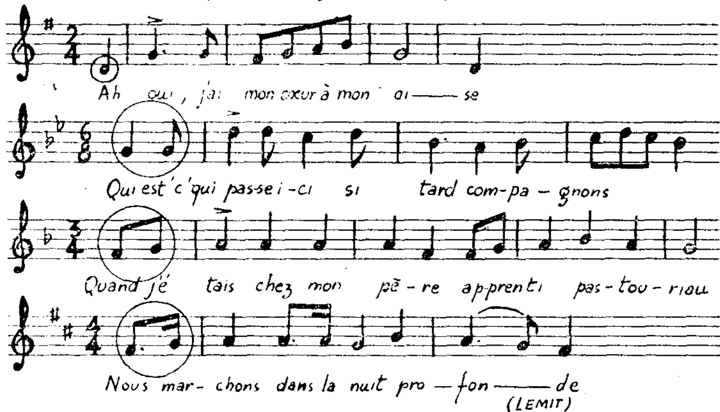
Monsieur d'Charette. — Faïdoli. — Quand nous étions petits enfants. — Ran, plan, plan. — Maudit sois-tu carillonneur. — Mestre divin.

LES DÉPARTS

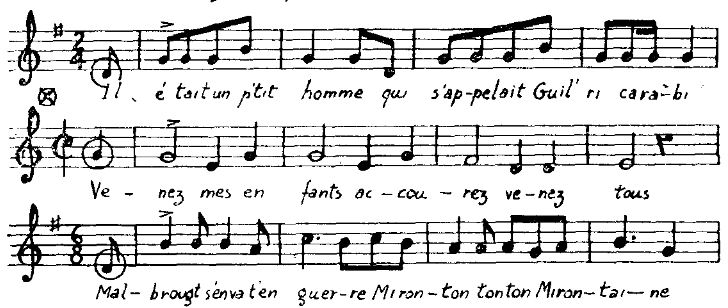
a) *Anacrouses.*

Les exemples précédents nous ont appris à battre différentes mesures, ainsi qu'à donner un départ simple, mais toute mélodie ne part pas toujours sur le 1[er] temps de la mesure, souvent ce temps initial est précédé d'une anacrouse (Cantaphone I, p. 79).

Cette anacrouse peut occuper un temps entier :



Elle peut être d'un demi temps : seulement (d'un tiers de temps dans les mesures composées).



Voire même d'un quart de temps.



b) *Anacrouses longues.*

Lorsque l'anacrouse occupe un temps complet on bat le temps précédent de la sorte :

MESURE A 2 TEMPS

(PULSATIONS MENTALES)

LE MENEUR

GESTE DE DEPART

1 2 1 2 1 2 1 2 1

$\frac{2}{4}$ MODERE — O Sa — ri Marès belle amie d'autrefois

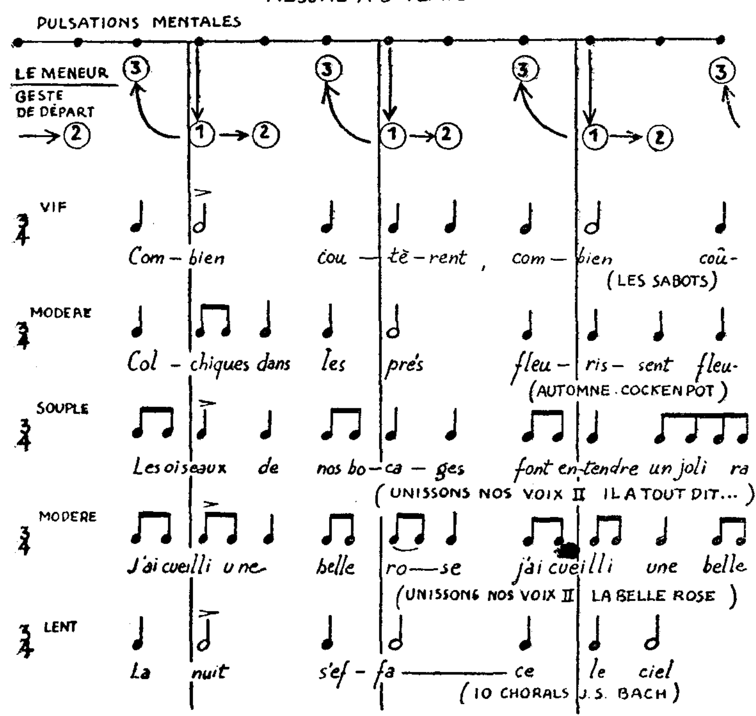
$\frac{2}{4}$ MARCHE — Sur la route de Di-jon la belle digue di la belle digue don

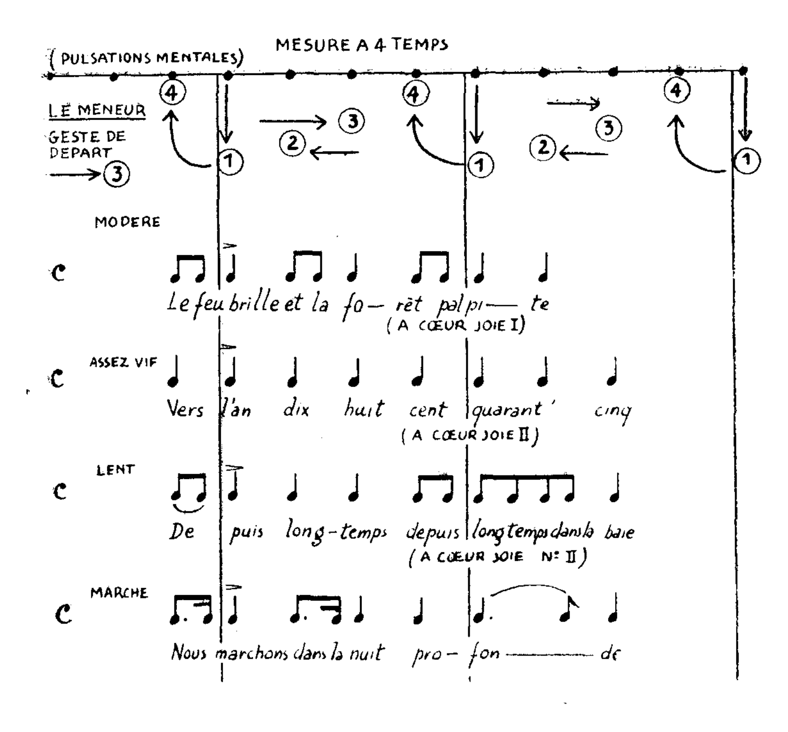
$\frac{2}{4}$ MODERE — Les rou — tes de ter — re sont ver — tes

$\frac{2}{2}$ MODERE — Si ton bras sa charne et se las se A manier l'outil trop lourd

(CHAILLEY MIDI SUR LA ROUTE)

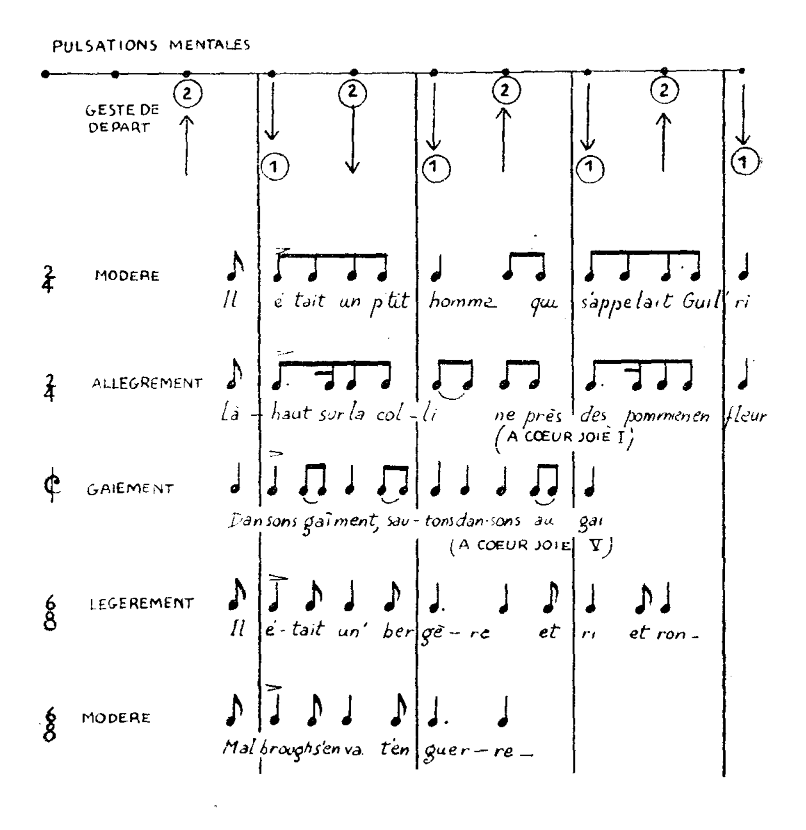
$\frac{6}{8}$ BIEN ALLANT — Qui est c'qui passe i-ci si tard Com-pa gnons de la Mar-jo-lai-ne

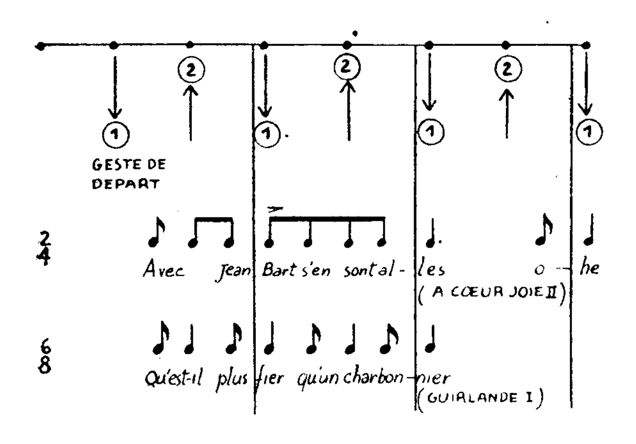

MESURE A 3 TEMPS
PULSATIONS MENTALES
LE MENEUR
GESTE DE DÉPART
VIF
Com – bien cou – tè – rent, com – bien coû-
(LES SABOTS)
MODERE
Col – chiques dans les prés fleu – ris – sent fleu-
(AUTOMNE . COCKENPOT)
SOUPLE
Les oiseaux de nos bo – ca – ges font entendre un joli ra
(UNISSONS NOS VOIX II IL A TOUT DIT…)
MODERE
J'ai cueilli une belle ro—se j'ai cueilli une belle
(UNISSONS NOS VOIX II LA BELLE ROSE)
LENT
La nuit s'ef - fa —— ce le ciel
(10 CHORALS J.S. BACH)

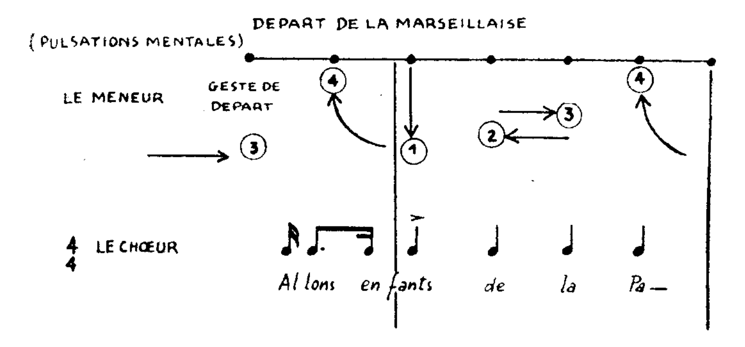

MESURE A 4 TEMPS
(PULSATIONS MENTALES)
LE MENEUR
GESTE DE DEPART
MODERE
Le feu brille et la fo – rêt palpi — te
(A CŒUR JOIE I)
ASSEZ VIF
Vers l'an dix huit cent quarant' cinq
(A CŒUR JOIE II)
LENT
De puis long-temps depuis long temps dans la baie
(A CŒUR JOIE N° II)
MARCHE
Nous marchons dans la nuit pro – fon — de

c) *Anacrouses brèves.*

L'anacrouse de *moins* d'un temps (1/2 1/3 ou 1/4) ne se considère pas et participe du *geste préalable* durée, 1 temps, nous avons vu du meneur.



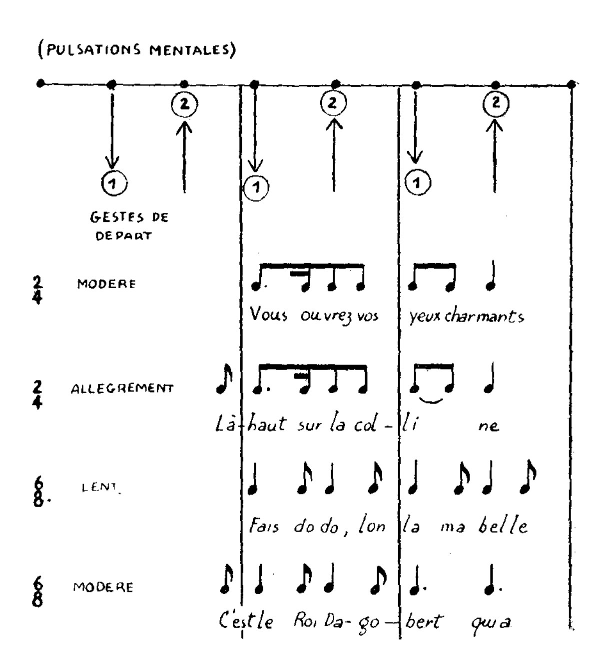


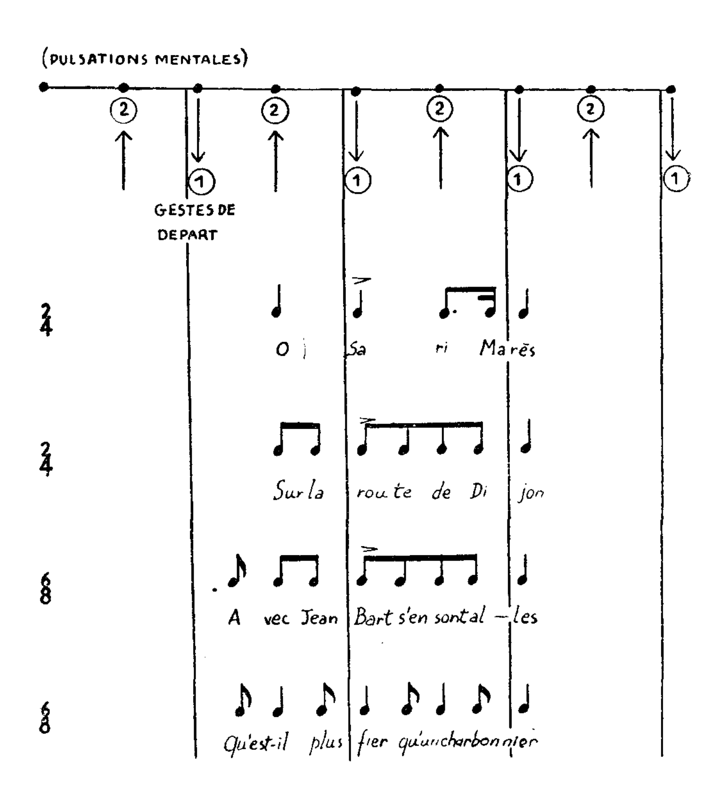


d) *Double geste préalable.*

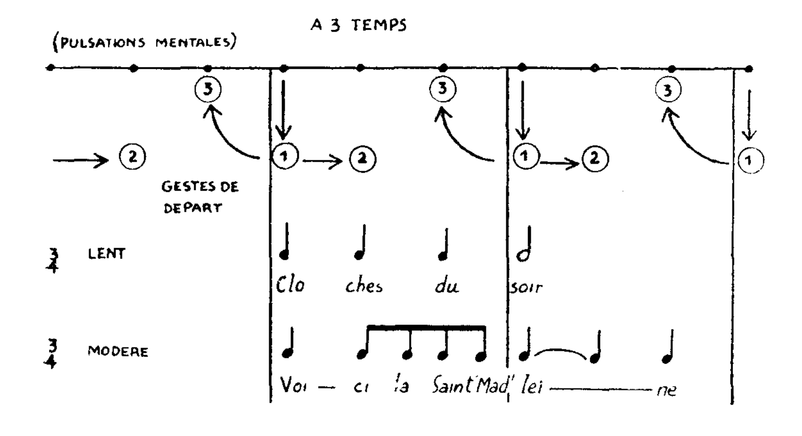
Certains chefs de chœur préfèrent marquer 2 temps préalables au lieu d'un seul : question de convention à préciser au chœur.

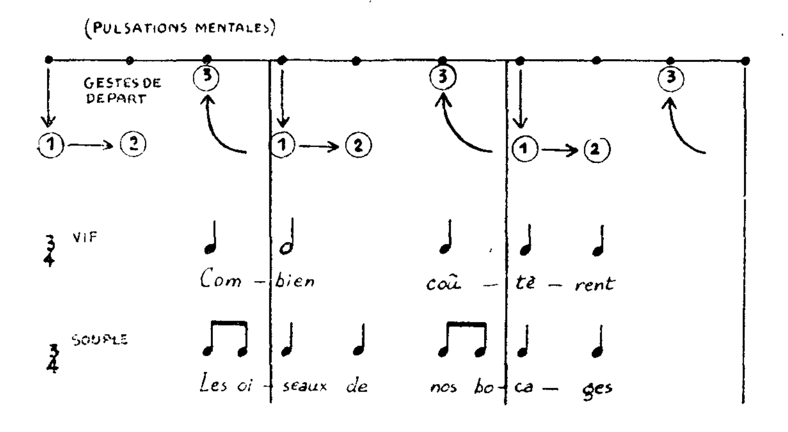
Ce qui donne dans ce cas :

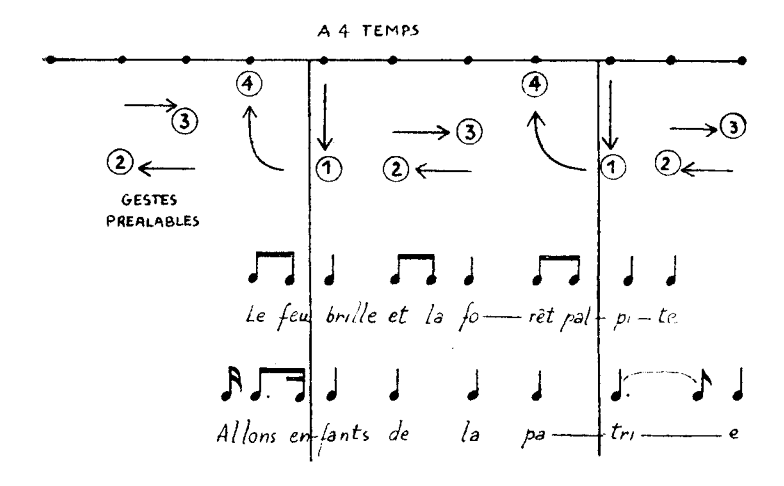

(PULSATIONS MENTALES)
1
2
GESTES DE DEPART
2/4 MODERE
Vous ouvrez vos yeux charmants
2/4 ALLEGREMENT
Là-haut sur la col - li ne
6/8 LENT
Fais dodo, lon la ma belle
6/8 MODERE
C'est le Roi Da-go-bert qu'a



(PULSATIONS MENTALES)
2
1
GESTES DE DEPART
2/4
O
Sa ri Marès
2/4
Sur la rou te de Di jon
6/8
A vec Jean Bart s'en sont al — les
6/8
Qu'est-il plus fier qu'un charbon nier


A 3 TEMPS
(PULSATIONS MENTALES)
GESTES DE DEPART
3/4 LENT
Clo ches du soir
3/4 MODERE
Voi — ci la Saint'Mad' lei — ne

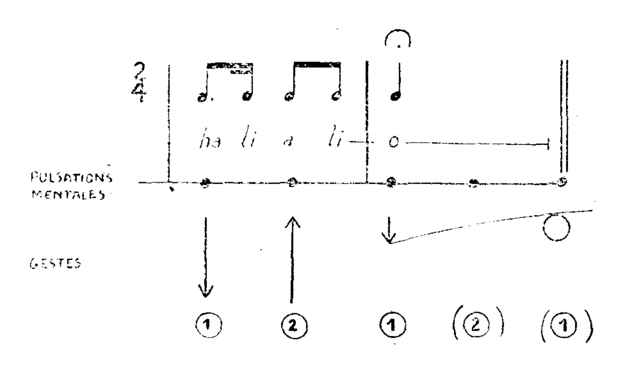

(PULSATIONS MENTALES)
GESTES DE DEPART
3/4 VIF
Com — bien coû — tè — rent
3/4 SOUPLE
Les oi — seaux de nos bo — ca — ges


A 4 TEMPS
4
3
2
1
GESTES PREALABLES
Le feu brille et la fo — rêt pal - pi - te
Allons enfants de la pa — tri — e

e) Conclusion : un exemple d'arrêt.

Maintenant, nous avons acquis la précision volontaire du geste de départ qui réussit à faire partir *tout le monde* ensemble. Dans le tome suivant, nous détaillerons de même les différents gestes d'arrêt. Pour le moment, et en attendant, voici un exemple de point d'orgue final, avec son arrêt : « Là haut sur la colline ».

Il s'agit de prolonger le dernier temps sur « o » et de faire de telle sorte que toute la chorale s'arrête ensemble.



Nous avons fait, pour raison de facilité, un point d'orgue mesuré ; la dernière noire est ici gardée pendant 2 pulsations, comme serait une blanche normale. Le geste est facile à comprendre : mesure simple à deux temps pour commencer, amplifiée un peu sur l'avant-dernière mesure (halia li...). Le premier temps de la dernière mesure, est toujours marqué d'une manière précise, mais plus haut que d'habitude et la main remonte aussitôt (la paume en l'air), continue à se soulever lentement jusqu'à l'instant précis (ici la dernière pulsation) où l'on coupe ; la main fait alors un tout petit geste circulaire très sec et très net et reste en haut, soit pour amortir le geste préalable du départ, s'il y a un second couplet, soit pour faire entendre un court silence, avant que vos choristes se détendent, si le chant est terminé : vous baissez alors le bras.

L'EXPRESSION

a) Généralités.

Encore que, pour l'instant votre « mesure » n'ait d'autre ambition que de faire *partir*, faire *presser*, ou *ralentir*, faire *arrêter* les chanteurs au même moment, ce qui n'est déjà pas si facile ! il serait plaisant d'y ajouter un « petit » quelque chose de plus : *l'expression* du geste pour traduire la musique que vous dirigez.

Votre mimique doit faire sentir au chœur la *vie profonde* de la mélodie, de la chanson aujourd'hui, du chœur polyphonique demain.

Nous avons vu, dans le chapitre : « Recherche du Style » quelques éléments qui concourent à l'expression d'une simple chanson.

Rappelons ici, tout d'abord le rôle des paroles : la chanson, la mélodie, le lied, le chœur et généralement toute musique vocale est commandée par le *texte*, c'est évident ! Le musicien sert le poète, bien qu'il apporte une part de bonheur dans sa collaboration ; il n'y a pas de doute, les deux disent quelque chose. Le musicien ajoute, anime, renforce les images, souligne la magie du *mot*, choisi par le poète.

Nous avions parlé encore de l'importance du *rythme* : c'est bien lui que nous découvrons à l'origine de toute musique : pour s'en convaincre, regardons vivre les peuples primitifs d'aujourd'hui : 3 tam-tam suffisent pour animer, exalter une communauté noire autour d'un feu, et ceci une nuit entière. Donc le *rythme* (ici sous sa forme la plus élémentaire de *mesure* et de *cadence*) est musique et source d'esprit.

Nous avons baptisé arbitrairement les incises rythmiques élémentaires : légères ou viriles, bondissantes, agitées : vous pouvez remarquer qu'elles constituent dans leur physionomie un tout qui suggère, par la simple juxtaposition de *valeurs* des notes différentes une idée de légèreté, de virilité, d'agitation : eh quoi ! une berceuse n'est pas une bourrée, pas plus qu'un chant de marche n'est une prière...

Observez *le dessin mélodique,* ensuite (des sons plus ou moins graves ou aigus qui se succèdent) très simple souvent dans la chanson, il peut tout dire : être d'une parfaite distinction ou d'une extrême

trivialité (l'adjonction d'une seule note suffit parfois à en dénaturer du tout au tout le caractère).

Aucune des notes composant le dessin mélodique n'est indifférente (c'est pourquoi les étudiants compositeurs apprennent le « *contrepoint* » : exercice d'écriture qui consiste à accompagner une mélodie donnée par une suite de notes ayant chacune leur intérêt). Telle, demande à être mise en valeur, prolongée, soutenue, accentuée, telle autre allégée, estompée.

Nous n'avons pas parlé dans ce tome du rôle expressif de l'*accord*, (l'harmonie), nous réservant une étude approfondie par la suite ; mais il est évident que le fait d'enchaîner plusieurs accords de 3 à 6 notes dont le dernier serait un agrégat de dissonnances « non préparées », donc imprévues, demanderait un *gros* accent que ne saurait souligner qu'un geste agrandi et volontaire : (ex. ' C'est le chant de la *terre* » ! !, dernière ligne de « La terre de nos pères » ACJ 4).

Nous avons vu encore, les *nuances*, le *phrasé*, et bien d'autres éléments que vous devez « faire passer » dans votre direction : en voici un résumé, accompagné de quelques conseils pratiques.

b) *Principaux gestes.*

Votre direction doit donc exprimer lorsque vous menez ne seraitce qu'un simple chant à l'unisson :

Le rythme : *le départ, la mesure,* avec ses appuis (le temps qui suit la barre de mesure), ses accents, *la phrase,* ses divisions et leurs respirations, périodes, sous-périodes, les différences de mouvement accélérés, et ralentis, points d'arrêt (1), *l'arrêt* (sec ou prolongé).

Le dessin mélodique : appuis du *ton* (stabilité des accords toniques, dominantes) ; les *sommets* de la ligne mélodique avec ses *notes expressives* ; les notes *modulantes* qui nous font bifurquer quant à la tonalité.

Les nuances : l'amplitude du geste varie avec la nuance ; un p(iano), s'inscrit dans l'espace d'un geste plus court qu'un f(orté) : la

(1) Le point d'arrêt est à un silence ce que le point d'orgue est à une tenue : il le prolonge *ad libitum.* Il s'écrit comme le point d'orgue : 𝄐

main parcourt 5 cm pour un pp(ianissimo) alors qu'il convient à l'avant-bras d'en parcourir 35 pour demander un ff(ortissimo).

Ajoutons que la *vitesse* a son importance : un mouvement *accéléré* implique des gestes réduits même dans un FF. La nuance s'exprime alors par d'autres moyens : les 2 mains et le visage.

Le texte : Veiller au respect de l'accent tonique et à l'allègement des syllabes muettes. Pour cela aussi le *geste* sait donner du *poids* au premier et montrer de l'allègement pour les finales muettes.

c) *Conclusion.*

A la lecture de ces deux dernières pages certains parmi vous auront pris peur : « que de choses à savoir pour diriger un chœur »... C'est vrai !... mais dans la musique vocale le *texte* littéraire aide beaucoup. Rythme, mélodie, harmonie, nuances tendant à l'expression *juste* de ce texte, si bien qu'à l'accent *tonique* (syllabe qui reçoit l'accent) d'un *mot* expressif correspond une note *expressive* sur un accent rythmique important.

A son pupitre, le chef est l'image de la fermeté et de la souplesse. Il commande, traduit, exprime, interprète, mais, il est d'abord un *métronome*, ce qu'on doit viser, au *premier* stade de la direction.

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE I

PARTAGE DE LA CHORALE EN 2 VOIX

Dans la plupart des cas, votre harmonisation comporte : une partie principale, chantante, et une seconde partie (à voix égales) qui a nettement une allure de partie d'accompagnement, et qui ne serait pas intéressante à elle seule. Alors il faut apprendre la partie principale à tous vos choristes. Quand le chant ainsi obtenu à l'unisson est au point, vous choisissez les meilleurs éléments pour leur apprendre, un peu plus rapidement peut-être, la seconde voix : choisissez les meilleurs éléments, car, en général la deuxième voix est moins chantante, plus grave et disons le mot, plus ennuyeuse à entendre seule, et, avec des choristes plus exercés, vous obtiendrez plus rapidement un résultat correct, sans notes appuyées de justesse douteuse comme les chanteurs improvisés aiment à donner dans le grave.

Si la seconde voix est facile, et de tessiture non caractérisée, et s'il s'agit d'un chant populaire, vous l'apprenez aussi à toute la chorale. Ce travail pourra vous prendre tout le temps que vous voudrez sans risquer d'ennuyer personne puisque tous y prendront part. Si vous n'êtes pas sûrs de l'assiduité de tous aux répétitions, vous n'aurez néanmoins jamais de trou puisque chacun saura les deux parties. D'autre part, vos choristes, au cours de réunions quelconques avec d'autres, seront toujours contents de sortir une seconde voix qu'ils auront apprise avec vous.

Enfin si les deux voix sont de difficulté égale, aussi chantantes l'une que l'autre, si elles demandent chacune des tessitures spécialisées (aiguë ou grave), si vous êtes pressés, vous demandez d'abord à vos choristes de se départager eux-mêmes ; vous veillez ensuite à ce que le second pupitre soit aussi bien fourni que le premier, à ce qu'il y ait de bons éléments « des chefs de pupitre » des deux côtés, à ce que les sopranos légers ne viennent pas s'abîmer la voix dans des notes graves malencontreusement grasseyées (le contraire arrive plus rarement).

Il nous faut voir maintenant la question des éléments mixtes. Si vous avez une chorale à voix égales (uniquement composée de femmes ou d'enfants ou uniquement composée d'hommes) ne chantez que des harmonisations écrites spécialement pour voix égales ; (vous reconnaitrez avec un peu d'habitude, celles qui sonnent mieux à voix de femmes : ce sont en général les plus brillantes, qui comportent beaucoup de notes dans un mouvement rapide ; et celles plus spécialement écrites pour voix d'hommes : elles sont plus lentes, demandent plus d'émotion, d'intensité ; les parties sont plus éloignées l'une de l'autre).

Si vous avez une chorale mixte, il peut sembler indiqué de prendre des harmonisations comprenant spécialement une partie de filles et une partie de garçons ; mais, outre que ces harmonisations sont rares, votre pupitre masculin ne sera pas toujours de taille à tenir sa partie toute seule ; les voix, plus caractérisées chez les hommes, ne formeront pas un tout homogène, et, si une harmonisation à trois voix (deux de filles et une de garçons) peut parfois bien sonner, il est rare qu'une harmonisation à deux voix mixtes ait un effet homogène. Le mieux est alors de prendre une harmonisation à deux voix égales, de mettre dans un groupe ténors et sopranos et dans l'autre basses et alti. Le résultat, s'il n'est pas toujours brillant, s'obtient plus facilement.

CHAPITRE II

APPRENTISSAGE D'UNE CHANSON PAR AUDITION

I

MISE EN TRAIN

Il faut commencer par intéresser votre chorale au chant qu'elle va travailler, en lui chantant vous-même une fois en entier la chanson : faites-le très bien, en mettant en valeur tout ce qu'elle peut avoir de plaisant. Il faut que le chant semble couler tout naturellement, et que les petites difficultés que vous avez détectées à l'avance, soient bien à leur place sans aucun effort apparent. Vous ne pouvez imaginer l'heureuse influence de cette habitude : l'ambiance est donnée, vos choristes sont intéressés, ils savent déjà les inflexions les plus chantantes et il leur tarde de les chanter à leur tour : en un mot la répétition est bien partie.

Entamons maintenant le premier fragment qu'il ne faut pas prendre trop long, surtout s'il comprend quelques difficultés : voici des exemples :

Au clair de la lune, mon ami Pierrot.
(un peu long parce que facile)

La belle fille :

Elle a les joues et le front hâlés.

Clair matin :

Le matin, tout resplendit, tout chante.

(ce dernier fragment est déjà trop long : il faut alors faire travailler avant le rythme ♪ ♬ ♪ sur *Le matin* et, quand il est en place, terminer le fragment).

Quand un fragment doit être repris comme dans l'exemple :

Pauvre marin revient de guerre (bis) (*A Cœur joie* 2)
il est très profitable, à chaque fois que l'on prend ce fragment de le faire suivre de son bis : celà vous évitera d'avoir des ennuis avec les étourdis incorrigibles qui ne sauront jamais si on en est à la reprise, ou s'il faut continuer.

Il faudra diviser toute la chanson en fragments semblables.

Il y a, pour l'apprentissage d'une chanson par fragments, un petit mode d'emploi très simple dont il importe de prendre l'habitude et de la faire prendre à vos choristes.

Il est nécessaire de chanter tout de suite le fragment avec les paroles : si celles-ci n'ont pas un sens clair, il faut les expliquer auparavant et veiller à ce que tous chantent les mêmes. Pour beaucoup, les paroles sont indispensables à la mémoire, car, pour eux, elles se retiennent plus facilement. Pour les autres, ils « attraperont » la mélodie bien aisément, mais, si vous n'y prenez pas garde, ne se rappelleront jamais le texte au moment de chanter et feront des onomatopées invraisemblables (rappelez-vous lorsque vous étiez vous-même choriste). Il importe donc que texte et mélodie soient liés dès le début. Pour détailler les difficultés, surtout rythmiques, vous pouvez vous servir des onomatopées vues en initiation sensorielle, mais revenez toujours aux paroles quand vous reprenez le fragment entier.

II

MÉTHODE GÉNÉRALE

Voici maintenant le « mode d'emploi ».

1° Vous chantez deux fois le fragment, dans le tempo, en battant la mesure (mais sans avoir indiqué le départ), sans que vos choristes ouvrent la bouche : cette répétition est importante même s'il n'y a pas de difficultés : c'est une routine à prendre qui vous évitera bien des

faux départs, du temps perdu et de l'énervement : soyez sans pitié pour qui essaiera de fredonner en même temps que vous : il risquera de manquer, pour le moins de précision et les autres n'auront plus de modèle impeccable à imiter.

2° Vous leur donnez le ton et le tempo en chantant le premier mot et vous les faites partir. (Vous pouvez, les premières fois chanter en même temps qu'eux, mais sachez vous taire le plus tôt possible). Le plus souvent il faudra arrêter avant la fin du fragment, ne serait-ce que parce qu'ils crient ou chantent seulement trop fort. Nouveau départ dans la nuance voulue ; nouvel arrêt : cette fois ils ont trébuché sur une difficulté prévue. Et il faut la faire travailler en détail.

3° Travail d'une difficulté : vous isolez la mesure en question, et la chantez deux fois lentement. Vous pouvez abandonner ici les paroles, dire les notes ou toutes onomatopées que vous jugerez utiles, abandonner la mélodie s'il s'agit d'un ennui rythmique, etc. Vos choristes chantent la mesure lentement, puis vous, puis eux et ainsi de suite jusqu'à ce qu'elle soit en place dans le tempo voulu.

4° Vous rechantez le fragment entier, le refaites chanter, en arrêtant chaque fois que cela ne va pas.

5° Quand la première partie sait son fragment, vous vous tournez, s'il y a lieu, vers la seconde et recommencez avec elle. Veillez si les premières doivent se taire à ce qu'elles se taisent et n'essayent pas de fredonner leur partie pour voir ce que cela fait ; vous n'avez pas le temps de les corriger et l'imprécision nait en elles.

6° Quand les deux parties sont sues, vous essayez l'ensemble des deux plusieurs fois de suite s'il y a lieu.

7° Vous passez au second fragment et, quand il est su, vous essayez de l'enchaîner au premier en chantant d'abord 2 fois les deux fragments de la première voix, à la suite, puis en les faisant chanter ; en recommençant avec la seconde, enfin avec l'ensemble.

8° Vous travaillerez de même tous les fragments et tous les enchaînements, enfin la chanson entière. Le travail ne sera pas terminé il faudra la reprendre en entier chaque fois que ce sera possible à la fin des répétitions et mettre au point les nuances.

III

REMARQUES

a) Certains choristes prennent franchement un autre ton que le vôtre : vous vous approchez d'eux, leur redonnez la note et ne les quittez que lorsqu'ils sont rentrés dans le droit chemin ; si c'est trop long, il faut leur dire d'un ton très confiant : « Voilà, vous n'avez qu'à écouter quelques minutes sans chanter, cela viendra tout seul ensuite, il ne faut pas vous énerver ».

Vous pouvez en avoir aussi qui prennent bien la note qu'il faut, mais la donnent à côté : ceux-là sont plus dangereux : il faudra vous occuper d'eux dans les petites séances d'initiation sensorielle que vous devez faire au début de chaque répétition. Pour le moment, vous n'avez pas le temps de faire autre chose que de demander à tous de faire un bel unisson très doux (sur o, par exemple) et de vous approcher de chacun d'eux en les corrigeant si possible.

b) Un piano est-il utile, indispensable ou encombrant ? S'il est mal accordé, il doit rester fermé à clé. Sinon sachez que ce sera toujours une preuve d'infériorité de vous en servir. Évidemment, si vous n'êtes pas sûrs de votre intonation, il vaut mieux vous servir d'un piano plutôt que de donner de faux modèles.

c) Les répétitions séparées : quand vous êtes pressés ou, au contraire, dans les cas vraiment difficiles, vous pouvez faire des répétitions séparées pour mettre au point chacune des voix. Cette méthode et surtout celle qui consiste à confier l'apprentissage d'une partie à votre « second de chorale » est à éviter le plus possible car elle détruit l'homogénéité des voix et des chœurs. Des voix, car seul le travail en commun peut faire sentir inconsciemment l'importance à donner aux diverses inflexions des deux parties ; des chœurs, car il ne faut pas oublier que le chant choral, tel que nous le concevons, est un moyen de faire passer un souffle d'émotion commune, sur une réunion de personnalités différentes et les répétitions séparées n'ont évidemment pas le même pouvoir d'harmonie.

CHAPITRE III

UN EXEMPLE TRAITÉ COMPLÈTEMENT

Enfin nous voici prêts pour notre première chanson à 2 voix. Il s'agit aujourd'hui de voix égales, mais le travail et le plaisir seraient du même ordre, s'il s'agissait de voix mixtes.

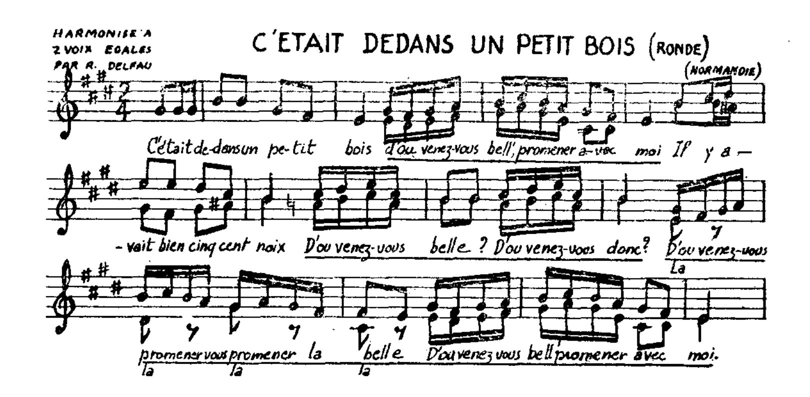
Les choristes sont devant nous en 2 groupes, les voix hautes à droite et les voix graves à gauche.

Si possible avec un compère bien exercé (il n'y a généralement pas d'enregistrement de ces harmonisations à 2 voix) donnons une première idée des résultats à obtenir. Attention soyons alléchants : s'il y a des bavures, si cela traîne, si c'est inexpressif, il aurait mieux valu s'abstenir.

Ici, la chanson est agréable, légère, pleine d'entrain ; comment ne pas s'intéresser à cette jeune paysanne, normande à coup sûr, puisque la chanson est de là-bas ; elle se promène dans un bois, y mange trois noix, en tombe malade pour plusieurs mois, subit les visites de toute la parenté... mais son ami ne venait pas. L'ami n'est-ce pas lui qui dès les premiers pas l'a invitée à la promenade. Et son souvenir restera jusqu'à la fin : « D'où venez-vous belle promener avec moi. »

L'insouciance du refrain qui coupe incessamment les couplets, contraste avec la nuance de mélancolie de ces derniers.

Mélodiquement nous distinguons immédiatement 6 phrases courtes (4 temps chacune) ce qui donne à l'ensemble un bel équilibre :



2 Il y avait bien cinq cent noix
D'où venez-vous bell...
Sur les cinq cents j'en mangeai
[trois

3 Sur les cinq cents j'en mangeai
[trois
J'en fus malade pendant trois
[mois

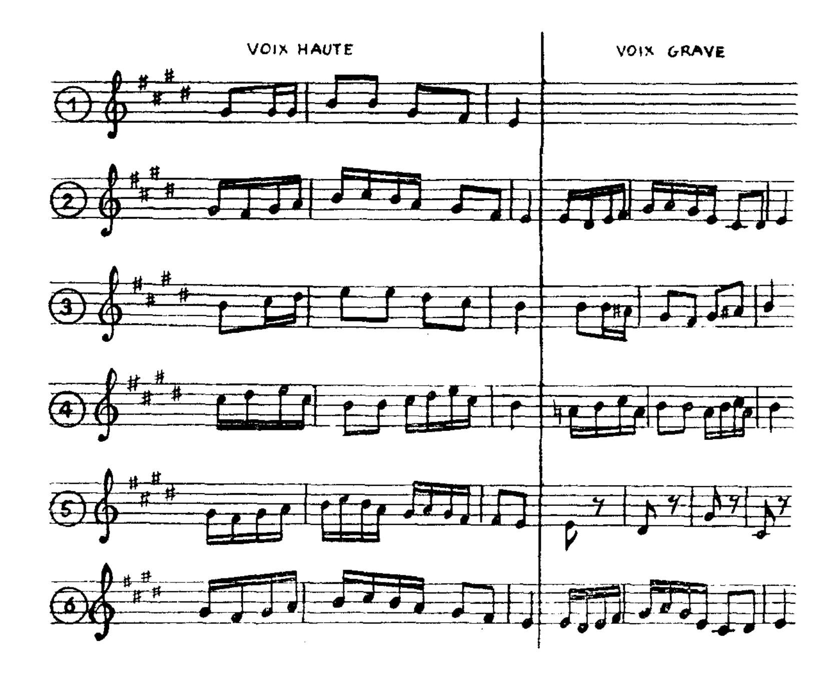
4 J'en fus malade plusieurs mois
Tous mes parents venaient me
[voir

5 Tous mes parents venaient me
[voir
Mais mon ami ne venait pas.

« Rossignolet du Bois » de René Delfau (Rouart Lerolle, Paris).

Nous reviendrons encore un peu sur la mélodie et son analyse *dynamique* (rythme, sommets de la mélodie, accents, etc.) mais passons à la seconde voix. Que va-t-elle ajouter à tout cela ?

Phrase et paroles de l'accompagnement coïncident avec celles de la mélodie.



en (1) il n'y a pas de contrechant,

en (2) il fait une rentrée discrète presque entièrement à la tierce,

en (3) il se fait autoritaire : il nous emmène d'abord dans le ton de la dominante en *si* majeur grâce au *la* ♯. D'autre part, il s'écarte résolument de la mélodie, descendant quand elle monte, remontant quand elle redescendra. Adieu les intervalles consonnants de tierce, il nous faut maintenant des secondes, des quintes et des septièmes.

en (4) revenons à la tierce,

en (5) c'est un simple accompagnement rythmique,

en (6) nous retrouvons évidemment (2).

Toute cette analyse, présente à l'esprit du meneur de chant au moment de commencer la répétition, aura été préparée devant un piano quelques jours auparavant.

Et maintenant au travail :

Nous le savons déjà, la 1re phrase va décevoir leur soif de polyphonie. Cela n'empêche pas de la travailler très sérieusement avant de passer à la 2e.

Voici simplement l'esquisse du travail de la 1re phrase :

D'abord l'intervalle de tierce mineure :



Ces différents rythmes nous ont préparés à la répétition du sol et permettent d'éviter :



Attention au rythme maintenant.

Dédoublons d'abord :



lentement et accélérer progressivement.

Puis toute la phrase :

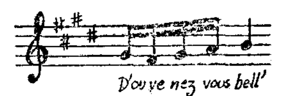


C'est facile.

2e phrase : d'abord quelques notes de la voix haute. Très lentement. En veillant à la régularité des doubles-croches et à *la précision* des tons, *sol la* très court.



Puis le même passage pour les voix graves.



Chaque voix isolée répète plusieurs fois son passage.

Et maintenant dans le plus profond silence, recommandons de chanter doucement, en écoutant les autres, redonnons les deux notes, et allons-y tous ensemble.

C'est fait ! nous sommes capables de chanter à 2 voix. Tout le reste est maintenant très facile.

La suite de la voix haute avec les mêmes précautions que tout à l'heure, surtout pour les différentes intervalles : (si, do très grand).



La suite de la voix grave que nous répèterons aussi longtemps qu'il sera nécessaire :

Veillons au respect des 2 ♪.
Faire accentuer à la croche
Puis à la noire.



Les deux notes : à deux voix :



Toute la 2ᵉ phrase pour la voix haute :



Le même passage pour la voix grave :



Et toujours assez lentement toute la phrase à 2 voix.

Si c'est bien, ne manquons pas de rendre sensible à nos choristes l'effet savoureux de ces tierces parallèles : deux voix qui vont côte à côte comme allaient nos deux amis dans le bois : si ce n'est pas agréable, hé bien, c'est que quelque chose ne marche pas : il faut tout recommencer.

Avant de passer à la 3[e] phrase, il sera bon de faire enchaîner la 1[re] et la 2[e], ce qui ne doit pas présenter de grosses difficultés.

Pour la 3[e] phrase il faudra obtenir un *si* (dominante) très haut, pour les deux voix.

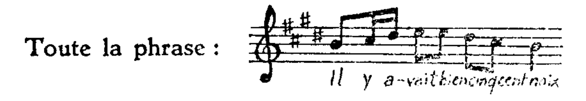
Travaillons d'abord le tétracorde ascendant, de la dominante à la tonique : *si* do ♯ *ré* ♯ mi.



Attention au ré ♯ trop bas et au mi.

maintenant dans le mouvement avec les paroles :

Toute la phrase :



La 2[e] partie va nous donner plus de difficultés grâce à la modulation signalée dans l'analyse.

Travaillons lentement :



Puis toute la phrase sans presser les ♪ :



La 4e phrase seule, ne présente aucune difficulté :

La seconde voix :



La première voix :



Mais c'est la liaison de la 3e et de la 4e phrase qui va être difficile pour la voix grave. Il faut bien assurer les deux phrases isolément avant de songer à faire leur enchaînement. S'il s'avère trop difficile, réservons-le pour la prochaine répétition, il viendra tout seul.

Sinon pour aider nos malheureux choristes :

Travaillons lentement :

Puis :



Pour la 5e phrase, il faut faire remarquer aux voix hautes la différence de chute avec la phrase 2.

Exécuter d'abord :

Puis :



Insistons *très fortement* sur les différences du texte poétique

(2) D'où venez-vous bell'

(5) D'où venez-vous promener

Pour l'accompagnement faisons plusieurs fois :



en veillant aux intervalles : le 1/2 ton et la quarte notamment.

Pour faciliter la mise en place de cet accompagnement rythmique, il suffit de faire battre à la noire :

> > > >

« D'où venez-vous promener vous promener la belle. »
et de placer une note à chacun des battements.

La 6e phrase reprenant la deuxième, l'apprentissage de notre chanson est terminé. Il reste à revoir les enchaînements qui ne présentent aucune difficulté si ce n'est celui déjà signalé de (3) à (4).

Il sera bon de revoir chacune des 2 voix séparément d'un bout à l'autre et nous pourrons nous laisser aller entièrement au plaisir de la polyphonie. Recommandons encore de chanter doucement, d'écouter l'autre voix. Nous allons parfaire notre travail.

C'est d'abord la *légèreté* que nous allons rechercher. Pour cela, imposons-nous de tout rechanter sur des *lou, lou, lou,* puis sur des *bo* ; nous partirons d'un tempo assez lent pour accélérer progressivement. M. Delfau recommande de chanter « du bout des lèvres », c'est le moment d'y insister.

Puis nous soignerons l'*articulation* dans les différents couplets ; pour cela nous reviendrons à un *tempo lent.*

Nous insisterons particulièrement sur les mots : *promener, bien, cinq cents, malade* (clarté des *a*).

Un petit travail sur les *l, v, oi* (= o-a) et non pas (ou-a) ne sera pas inutile.

Notre chanson est maintenant bien en place, les intervalles bien justes, les rythmes précis, l'articulation nette, la couleur de chaque voyelle bien respectée.

Petit à petit, le caractère de cette chanson se dégage des multiples contacts que nous avons avec elle.

Le mouvement se précise. Nous avons rejeté la tentation assez séduisante d'en faire un exercice de virtuosité.

Nous savons qu'il s'agit d'une ronde et Delfau nous a donné l'indication « modéré ».

Les accents se placent : il faut marquer le temps légèrement : cela correspond aux posés du pied et évite les bousculades de double-croches, mais le faire avec souplesse, dynamisme.

C'est *l'accent métrique* (temps forts de la mesure) qui prime à cause du caractère dansant. Cependant nous ne pouvons oublier les accents toniques. Ceux-ci sont magnifiquement disposés. Observons la forme mélodique de chacune des phrases qui sont toutes sur le modèle classique.

anacrouse accent désinence

(1) peut se résumer ainsi de sol ♯ à si, chute sur mi
(2) peut se résumer ainsi de sol ♯ à do, chute sur mi
(3) peut se résumer ainsi de si ♯ à mi, chute sur si
(4) apporte une légère diversité mais donne
quand même de do ♯ à mi, chute sur si
(5) » quand même de sol ♯ à do ♯, chute sur mi
(6) » quand même de sol ♯ à do ♯, chute sur mi

Le rythme favorise également ce dynamisme. Le début des phrases est ♪♫ ou ♬♬, ce qui leur donne un élan. Le caractère de repos des finales est marqué par des ♫ ou ♩.

Si nous faisions une ligne mélodique avec les sommets ci-dessus, on aurait :



ce qui donne le sommet principal à (3) grâce à la concordance de l'accent tonique et de l'accent métrique.

Dans les 3e et 5e couplets nous y trouverons également l'accent pathétique sur *malade* et *ami*.

Enfin, les deux derniers couplets prennent une couleur un peu plus sombre que les précédents surtout la dernière phrase : « Mais mon ami ne venait pas ».

Rien n'oblige d'ailleurs à rester sur cette triste note. Soyons optimistes malgré tout et reprenons la clarté et l'entrain des premiers couplets pour le refrain final.

Ce n'était qu'un mauvais rêve. La voix familière est toujours là : « D'où venez-vous bell' promener avec moi. »

CHAPITRE IV

LA VIE COMMUNAUTAIRE D'UNE CHORALE

a) *La première manifestation.*

A vos premières répétitions, vous étiez 6, 8. Chaque soirée a été une réunion efficace : ensemble vous avez appris des chants nouveaux, et surtout vous avez éprouvé la joie d'en travailler quelques uns jusqu'à votre maximum de perfection présente. Ensemble, vos choristes ont découvert que chanter avec fougue n'est pas la même chose que crier, qu'émettre un son très doux demande une discipline personnelle plus grande qu'un « forte ». Ils ont repéré maints détails amusants qu'un seul coup d'œil entre eux et vous, suffit à évoquer. Vous, maître du groupe et vos choristes êtes devenus de joyeux camarades. Mais ce n'est pas tout. Ce n'est que le début d'une vie pleine de promesses. Votre groupe va devenir une communauté forte dont chaque participant tirera beaucoup de joie et où chacun d'eux aura sa place.

C'est peut-être à votre première exhibition en public que cette vie commune va s'affirmer. Ce n'est pas un concert, entendons-nous bien. Votre groupe n'en est pas encore capable, et vous non plus, peut-être. Avant de pouvoir fournir un programme d'une heure et demie fait de chants très variés et parfaitement au point, il vous faut « roder » direction et chanteurs pendant un ou deux ans minimum.

Mais il se peut qu'un de vos choristes, un de vos amis connaissant votre travail, vous demande de l'aider à monter une petite fête (fête scolaire, familiale ou d'association). Excellente occasion de faire un tri parmi les chants les mieux sus de votre groupe, de les affiner encore. Les décisions à prendre concernant le programme, l'heure, les rendez-vous sont autant de choses nouvelles dans votre tâche de maître de chœur.

Il est évident aussi que l'entrée, la tenue et la sortie de scène demandent mise au point. Pas de bousculade, pas de choristes qui jouent les stars, pas non plus de chanteurs qui reculent jusqu'au rideau de fond et semblent vouloir se cacher derrière, pas de chahut, mais une tenue droite sans balancé (pieds joints) et des regards fixés sur vous.

Au fait, avant d'entrer en scène. avez-vous pensé qu'il vous faut une petite estrade (voire une caisse solide avec une couverture pardessus), sans quoi vos choristes ne pourront vous suivre convenablement. Vous savez aussi dans quelle poche se cache votre diapason. Vous prenez le temps nécessaire pour donner le ton et bien l'assurer. Il vous reste à dire le titre, le nom de l'auteur... et puis à chanter.

Le moral du groupe et l'amitié du public à votre égard dépendent beaucoup de ce premier chant. L'émotion ne va-t-elle pas faire « baisser », étrangler les voix, manquer un départ. C'est à la force de votre regard, à votre sérieux, mais aussi à votre sourire que tout le monde est suspendu. Il importe donc que vous ayez tout votre calme. Si tout a été bien préparé il n'y a pas de raison de vous départir de votre bonne grâce, bien qu'une exécution en public comporte toujours une part d'imprévu.

Voici le premier, le second, le troisième chant, voire un bis. Espérons que tout se passe pour le mieux. Enfin, le moment des applaudissements.

Mettons que votre groupe soit fier de lui, qu'il se sente plus fortement soudé, et que cette première émotion laisse un peu d'excitation dans l'air.

Il faut que cette joie s'épanouisse, mais qu'elle ne devienne pas insupportable à ceux qui ne sont pas du clan. Par exemple, ne faites pas de bruits dans les coulisses, intéressez-vous aussi aux numéros suivants du programme.

b) *Les critiques.*

C'est sans doute après la fête qu'une personne plus particulièrement enthousiasmée va venir vous féliciter. Croyez-la si elle vous dit que c'était la meilleure partie du programme ; c'était sans doute celle qui fut préparée avec le plus de soin. Croyez-la si elle vous dit son plaisir, si elle vous parle du visage rayonnant des chanteurs. Ne la croyez pas si elle vous dit que vous devriez donner un concert dans la plus grande salle de la ville, que vous devriez songer à une tournée à l'étranger. Disons pour le moins qu'elle voit loin.

Ne soyez pas trop inquiets des imperfections que vous avez relevées en cours d'exécution. Il est normal d'avoir atteint une perfection plus grande lors d'une répétition. Il y a bien des chances pour que l'exécution soit un reflet authentique de votre valeur moyenne (de la vôtre et de celle des choristes).

Avec du travail, et une volonté tranquille vous pourrez atteindre à des sommets encore éloignés.

Ne vous laissez pas absorber par les demandes d'exécution dans d'autres fêtes. Vous avez maintenant des choses plus importantes à faire. Vous songez à apprendre des chants « plus écrits », à essayer quelques canons, des chants à trois voix. Le nouveau programme à tracer dépend de vous et des choristes. Vous leur en parlez. Ils vous pousseront probablement d'eux-mêmes à plus de difficultés musicales. N'en acceptez pas trop d'un coup. Avant que de chanter un accord de trois notes, il convient d'en savoir tenir un de deux notes dans un juste équilibre.

c) *Vie extra-musicale.*

Mais il y a mille et une choses dont il faut aussi discuter avec vos choristes : de la vie du groupe, des événements à venir, ferez-vous un dimanche une sortie, pour mieux vous connaître, jouer ensemble, découvrir les occupations les goûts de chacun ? Ou commencerez-vous par une soirée de détente, par un concert auquel vous assisterez tous ensemble, ou par une veillée consacrée à entendre des disques et à les analyser ? Il est normal aussi de bien recevoir les nouveaux, de fêter leur entrée à la chorale, inscriptions provoquées par

votre participation à la fête ou par les récits enthousiastes des anciens.

Ce seront des choristes s'entendant bien qui vont vous suggérer ces activités. D'eux-mêmes, ils vont devenir pendant tout un soir votre équipe d'entraide. Veillez à ce que d'autres petits groupes se manifestent en d'autres occasions. Il ne faut pas laisser se créer le clan de ceux qui font tout, qui décident tout, le clan des intouchables. Mais il vous faut dès maintenant, repérer les garçons et les jeunes filles sur lesquelles vous pouvez vraiment compter, qui viennent des milieux les plus divers et ont sur leur entourage une influence heureuse. Ce boute-en-train, cet organisateur minutieux, cette maîtresse de maison discrète, le trésorier, ce journaliste très désireux de vous lancer dans des initiatives nouvelles, ces bons chefs de pupitre vont constituer autour de vous une équipe parfaite par sa variété et son goût de servir la communauté.

Or, il n'y a pas de communauté si un seul de vos choristes se sent mal à l'aise dans l'ensemble. Il y a forcément des gens moins doués, moins spirituels, dont le physique est ingrat et le caractère peu agréable. Si celui-là est parmi vous, c'est qu'il vient chercher une sorte de libération de tous ses éléments difficiles, même s'il semble se défendre contre l'atmosphère conquérante de votre groupe. C'est peut-être justement celui-là dont la vie sera par la suite le plus profondément transformée par le chant choral. Tout seul vous ne pouvez arriver à le modeler mais l'équipe dont nous avons parlé plus haut y parviendra.

Cette équipe qui a à son service beaucoup d'oreilles pour connaître tous les problèmes de votre chorale, et un bon esprit pour essayer de les résoudre, fera ce que vous, tout seul, même très capable, même despote, ne pourriez faire. Elle se réunira de temps en temps. Ses réunions seront des parties de plaisir, certes, mais leur but essentiel restera la prise en charge de toute la chorale. Si vous parvenez à créer cette chose merveilleuse, qu'est une véritable équipe, parions à centre contre un que votre chorale vivra longtemps et joyeusement.

CONCLUSION

Voilà bien des choses dites sur la manière d'étudier, de préparer, d'apprendre une chanson à une chorale inexpérimentée : vous trouverez peut-être ce précis quelque peu indigeste, mais sachez qu'il y a encore beaucoup à dire sur la question. D'ailleurs, ce n'est pas là un cours à apprendre par cœur ; vous y perdriez votre temps, ce sont des bases de travail et quelques conseils auxquels vous reviendrez souvent.

Quand vous aurez fondé votre chorale, quand vous l'aurez fait travailler quelques mois, quand vous verrez qu'après un départ excellent, elle commence à s'assoupir, quand vous rentrerez un soir, écœuré parce que la répétition aura semblé longue, ennuyeuse aussi bien à vos choristes qu'à vous, songez à ce fait que le « tout beau tout nouveau » du début a disparu, que vous leur avez donné tout ce que vous saviez et que vous êtes vide. Reprenez alors votre Cantaphone, relisez tel ou tel chapitre, prenez une chanson nouvelle, préparez-la convenablement (ce que vous n'aviez plus fait depuis longtemps n'est-ce pas ?) et vous verrez que des horizons nouveaux s'ouvriront à vous et la prochaine répétition sera magnifique.

NOTE SUR LE RÉPERTOIRE A DEUX VOIX ÉGALES

ENSEMBLE : Chansonnier des colonies de vacances de W. Lemit (chez Rouart et Lerolle).
5 chants de circonstances avec contrechant.
15 chansons populaires harmonisées à 2 voix.

3 *NOELS A MIMER* de Fr. Bonaventure aux éditions « Semailles », rue Coetlongon, Paris 6e.
2 des 12 harmonisations ne sont que des 2e parties faciles.

PETITE MUSIQUE : 3e cahier (chez Rouart et Lerolle). Quelques 2e voix ne sont pas toujours faciles : rythmes différents superposés et suite de 3 tons.

GUIRLANDE 2e CAHIER : (A. Ravizé - B. Forest - M. R. Clouzot) entièrement consacré au chant à 2 voix.
Une vingtaine de ces harmonisations correspondent particulièrement à l'idée que nous nous faisons du contrechant, les autres... sont déjà du chant choral.

SUR LES CHEMINS DE FRANCE : (Presses d'Ile-de-France).
Les difficultés ne manquent pas, mais vous ne serez pas mécontents des résultats.

LE CHANSONNIER DES ÉCLAIREURS : (aux Éclaireurs de France).
Dans la nouvelle édition, vous trouverez un certain nombre de chansons populaires accompagnées d'un agréable contrechant de *Lemit.*

JEUNESSE QUI CHANTE : (aux éditions ouvrières) nous donne une 2e voix pour tous les airs connus. C'est quelquefois un peu simpliste mais proche de la conception populaire du contrechant.

ROSSIGNOLET DU BOIS : (chez Rouart-Lerolle) de René Delfau qui, très soucieux comme nous d'un travail progressif propose quelques harmonisations faciles à 2 voix d'un goût charmant, accompagnées d'observations fort judicieuses.
Signalons également :

16 *CHANSONS POUR ENFANTS* de Ravizé (chez Durand).

LA CLÉ DES CHANTS de M. R. Clouzot.

COLLECTION D'AIRS A 2 VOIX ÉGALES de Rapin (chez Rouart).

QUATRIÈME PARTIE

LA MUSIQUE MONODIQUE AU MOYEN AGE

INTRODUCTION

Par *monodie* nous entendons, selon le premier sens que lui donne Riemann « le chant à une voix et sans accompagnement, tel qu'il était pratiqué dans l'antiquité et au moyen-âge » (1). On donne souvent à cette période le nom de *Période de la monodie*, ou mieux, de l'*homophonie* (sens étymologique : qui donne le même son), afin de bien préciser que le chant monodique n'était pas toujours exécuté en *solo* et qu'un chœur homophone (parfois même un accompagnement instrumental) pouvait le doubler à l'unisson ou à l'octave.

Aux peuples de l'antiquité devrait être consacré un premier chapitre. Mais la musique des Chinois et des Hindous, bien qu'elle atteste une civilisation très ancienne, n'en constitue pas moins un univers particulier fort éloigné de nos traditions occidentales. Aucun vestige des compositions des Assyriens, des Égyptiens, des Hébreux, dont nous connaissons, soit par des bas-reliefs, soit par la Bible, le goût prononcé pour la musique, ne nous est parvenu. Si, par contre, des ouvrages authentiques nous ont révélé les théories musicales des Grecs, leur procédé de notation, leur esthétique particulière, l'exposé de ces faits dépasserait singulièrement le cadre qui nous a été fixé. Les rares compositions de musique grecque, le plus souvent fragmentaires, qui ont pu être transcrites, témoignent d'un art développé, raffiné, auquel il nous faudra plus loin faire allusion.

La monodie occidentale, dont nous nous proposons de fixer les divers aspects au cours des deux premiers siècles de l'ère chrétienne et durant le moyen-âge, se développe dans deux sens différents. D'une part la musique religieuse trouve son accomplissement dans le *chant grégorien*. D'autre part, une musique profane s'élabore. Elle revêt deux aspects principaux, selon qu'elle s'adresse aux grands seigneurs ou au peuple : la *chanson savante des troubadours et des trouvères* (surtout florissante aux temps des croisades) et la *chanson populaire* (1).

(1) *On désigne aussi sous le même vocable le chant pour une voix seule* avec accompagnement (*monodie accompagnée*) *tel qu'il apparut à Florence au début du* XVII[e] *siècle, et qui est à l'origine de l'opéra.*

(1) *La chanson savante et la chanson populaire feront l'objet d'une étude d'ensemble dans* Cantaphone n[os] 3 et 4.

LE CHANT GRÉGORIEN

« *Quantum flevi in hymnis et canticis suave sonantis ecclesiae.* »

SAINT-AUGUSTIN.

LES PREMIERS SIECLES DE L'ERE CHRETIENNE (2).

Les Évangiles et les Épitres des apôtres attestent qu'avant l'organisation du culte chrétien la musique prend place dans les cérémonies. Le christianisme, issu du monde juif subit de toute évidence, l'influence de la synagogue à laquelle il emprunte les psaumes et leurs formules mélodiques. A cet apport oriental s'ajoute bientôt celui de l'art greco-latin tandis que la nouvelle religion se répand dans les pays d'Occident.

L'organisation du culte se fait progressivement. Durant les deux premiers siècles les usages varient d'une communauté à l'autre. La liturgie de la Messe n'est pas encore organisée. Le répertoire liturgique comprend les *Psaumes* et les *Hymnes.*

Les psaumes, poèmes hébreux dont le texte nous a été transmis dans la Bible, sont d'exécution simple et se meuvent en général dans l'espace d'un tétracorde (3). Leur récitation mélodique (psalmodie) est basée sur les accents des mots. La psalmodie est d'abord confiée à un chantre (*psalmodie en solo*) ; plus tard, l'assemblée des fidèles chante un court refrain ou *répons* entre chaque verset (*psalmodie responsoriale*). Vers le IVe siècle se développe la *psalmodie antiphonique* déjà pratiquée en Orient, dans laquelle deux chœurs chantent alternativement un verset de psaume. Le chant des psaumes est à la base de toute la liturgie.

Les *hymnes* sont des compositions originales, œuvres des premiers chrétiens. Leur texte non biblique, est écrit en vers.

L'hymne est d'abord de facture savante. Un seul texte subsiste (en langue et notation grecque) l'hymne chrétienne d'Oxyrhyncos (fin du IIIe siècle).

(2) *Nous adressons nos vifs remerciements à M. l'abbé Paul Farinez, professeur au Grand Séminaire de Saint-Dié, qui a très aimablement accepté de revoir les épreuves de notre travail sur le chant grégorien et nous a fait bénéficier de ses conseils érudits.*

(3) *Division de l'octave en deux suites de quatre sons dont le premier et le dernier sont à distance de quarte juste* (do, ré, mi, fa - sol, la, si, do).

Après le triomphe de l'Église sur le paganisme, en 313 (Édit. de Milan), rien ne s'oppose plus au développement du culte. De vastes basiliques s'édifient. L'hymne, sous une forme plus simple de caractère populaire et propre à émouvoir l'âme des païens, va rehausser l'éclat des cérémonies et pourvoir à toutes les fêtes de la liturgie. Elle devient une pièce à couplets, chantée en langue latine, devenue langue officielle de l'Église. La mélodie syllabique peut servir de « timbre ».

Les premières hymnes de ce genre (en langue syriaque et en langue grecque) sont répandues en Orient par Saint-Ephrem (306-373). Saint Hilaire, évêque de Poitiers (+ 367) les fait connaître en Gaule. Le grand maître en Occident est Saint Ambroise, évêque de Milan de 374 à 397, qui, selon Saint Augustin (Confessions, Liv. IX, ch. 7) importa et imposa « certaines pratiques de l'Église orientale ». Quelques hymnes lui sont attribuées : *Aeterne rerum conditor, Deus creator omnium, Jam surgit hora tertia, Intente qui regis Israël.*

Une des plus anciennes, *Deus creator omnium,* n'a pas trouvé place dans l'antiphonaire grégorien (1).



L'hymne est un véritable poème chanté, apparenté à l'art de l'antiquité classique.

Saint Augustin, dans ses *Confessions* (Liv. IX, ch. 6) parle avec enthousiasme du chant ambrosien (hymnes et psaumes).

(1) *Le* Te lucis, *dans l'antiphonaire, se rapproche de cette hymne.*

Au v[e] siècle de nouvelles hymnes apparaissent qui suivent la tradition de Saint Ambroise. Les mélodies ont un caractère populaire d'origine peut-être profane ; elles se chantent « presqu'en mesure », ce qui aide à les fixer dans la mémoire des fidèles. L'usage s'en répand dans les pays celtiques et dans les monastères de l'ordre de Saint Benoît et le nombre s'en accroît rapidement jusqu'au IX[e] siècle. Les plus célèbres sont le *Te Deum*, les hymnes attribuées à Saint Fortunat de Poitiers (*Pange lingua gloriosi* du Vendredi Saint, *Vexilla regis, Ave Maris Stella*), le *Veni creator*, l'*Iste confessor*, l'*Ut queant laxis*.

Un chant mélismatique (avec de longues vocalises) se manifeste de bonne heure dans la liturgie avec l'*Alleluia*, entonné surtout à Pâques. Les vocalises sont appelées *Jubili*, la manière de les chanter *Jubilare* ; celui qui jubile, dit Saint Augustin, ne prononce pas de mots, c'est un chant joyeux sans paroles... Quand un homme se réjouit, il passe, dans son exaltation, de certaines paroles qui ne peuvent être bien prononcées ni comprises, à une expression de joie sans paroles : de sorte qu'il apparaît qu'il profère des sons joyeux, mais qu'il ne peut exprimer par des paroles la joie qu'il ressent. » (1).

Tandis que, dans la *psalmodie*, la musique est l'humble servante du texte, elle s'impose au couplet dans l'*hymne* et s'épanouit librement dans l'*Alleluia*. Nous retrouvons ainsi, à l'origine du chant grégorien les principales formes de l'art vocal.

LE CHANT GREGORIEN.

L'ŒUVRE DE GRÉGOIRE : La liturgie s'enrichit considérablement au cours des v[e] et VI[e] siècles. De nombreux papes contribuent à son développement et à son ordonnance. Sous le pontificat de Grégoire I, évêque de Rome de 590 à 604, s'effectuent les réformes essentielles du chant liturgique, appelé depuis *chant grégorien*.

Grégoire est né à Rome vers 542. Il entre dans les Ordres à trente ans et emploie sa fortune à fonder des monastères. Légat du Pape à Byzance pendant sept ans, il étudie les chants de la liturgie orientale. Élu Pape, il continue à s'intéresser à la musique religieuse et s'applique à réaliser ses projets de réforme.

Des liturgies différentes s'étaient formées dans le vaste domaine de l'Église latine, à Rome (chant romain) à Milan (chant ambrosien), en Gaule

(1) *cité par Gérold (Th.)* Histoire de la Musique des origines au XIV[e] siècle, *Paris, Laurens, 2[e] partie, ch. I, p.* 151.

(chant gallican) et en Espagne (chant mozarabe). Un travail d'unification s'imposait qui exigeait d'abord une révision de tout le répertoire liturgique. Grégoire, en puisant surtout dans le répertoire des Églises romaines, épure, corrige les mélodies existantes, indique la manière de les interpréter, et la place qu'elles doivent occuper dans le service divin. Avec un sens tout latin du goût et de la mesure, il les groupe dans l'*Antiphonaire* qui formera la base du chant ecclésiastique au moyen-âge et jusqu'à nos jours.

Pour réaliser l'unification de la liturgie dans toute la chrétienté, Grégoire ne borne pas là ses efforts. Il réorganise la *Schola Cantorum,* école de chant pontificale, où il forme des maîtres de chœurs (l'enseignement complet dure neuf années) qui propageront le chant de l'Église romaine dans tous les pays d'Occident. Quelques oppositions se manifesteront à Milan, où la liturgie ambrosienne se maintiendra jusqu'à nos jours, et en Espagne où la liturgie mozarabe survivra à Tolède.

Grâce à l'action énergique des Carolingiens, et surtout de Charlemagne, qui multiplie les ordonnances, la réforme de Saint Grégoire s'impose à partir de l'an 800 dans de nombreuses écoles occidentales, à Metz, à Limoges, à Cluny, et surtout à Saint Gall, d'où proviennent les plus anciens manuscrits. A Saint-Gall, certains moines, poètes-musiciens, comme Nokter le Bègue (+ 912) et Tutilon (+ 915) se révèlent excellents compositeurs (*séquences* et *tropes*).

Aux siècles suivants qui marquent une époque glorieuse de l'Église, de nouveaux chants, dont nous connaissons parfois les auteurs, accroissent encore le répertoire liturgique, tels le *Victimæ Pascali laudes* de Wipo (XIe siècle), la *Prose de Saint Denis* d'Adam de Saint-Victor, le *Dies iræ* de Thomas de Celano (première moitié du XIIIe siècle).

DÉCADENCE ET RENAISSANCE DU CHANT GRÉGORIEN :

Mais bientôt, le chant grégorien, dont les dernières formes (*séquences, tropes*) s'éloignent, par leur rythme, de la tradition primitive, accuse les premiers symptômes d'une décadence que va précipiter l'avènement de la musique mesurée et le développement de la polyphonie. Peu à peu il perd sa fraîcheur, son rythme traditionnel et, par suite, sa souplesse. D'autre part, la langue vulgaire progresse tandis que se perd la notion de l'accentuation latine. Au XVIe siècle, le prestige du chant grégorien s'affaiblit encore ; la réforme du Concile de Trente demeure vaine.

C'est seulement au XIXe siècle qu'un vigoureux mouvement se dessine en faveur de l'art grégorien. Dom Guéranger et ses disciples les Bénédictins

de Solesmes, Dom Pothier, Dom Mocquereau (1) mettent à jour les versions originales des mélodies et confrontent les manuscrits les plus anciens, en provenance de pays différents. A leurs travaux patients et conduits scientifiquement le Pape Léon XIII donne son approbation. Dès le début de son pontificat le Pape Pie X, par le *Motu proprio* du 22 novembre 1903 ordonne le rétablissement du chant traditionnel dans sa pureté primitive c'est-à-dire selon les plus anciens manuscrits des Bénédictins de Solesmes. Par le décret du 8 avril 1908, il impose à l'Église une édition officielle dite *Édition Vaticane,* basée en grande partie sur la documentation critique de Solesmes.

La théorie de l'école de Solesmes, créée par Dom Mocquereau, a suscité de nombreuses controverses. On lui a reproché (Gevaert, Gastoué, Dom Malherbe) sa complication excessive en alléguant qu'il suffisait de chanter les mélodies grégoriennes selon un rythme oratoire suggéré par le rythme du texte latin ou simplement par le sentiment musical de la mélodie.

Il faut reconnaître que c'est grâce aux travaux remarquables des Bénédictins de Solesmes que le chant grégorien a retrouvé sa grandeur, sa profondeur et sa beauté primitive et nous apparaît maintenant comme le plus pur chef d'œuvre de la musique monodique.

CARACTÈRE DU CHANT GRÉGORIEN : Le chant grégorien, appelé aussi *plain-chant* (musique plane) par opposition à la musique mesurée, est essentiellement *liturgique* en ce sens qu'il fait partie intégrante du culte. Il exprime non pas des sentiments individuels, mais la *prière* collective des fidèles.

Sa mélodie est, en général, peu étendue, son rythme libre. Il se prive volontairement de nombreux effets auxquels nos oreilles sont habituées ; c'est ainsi qu'il ne recherche ni la virtuosité, ni « l'expression » pour elle-même. Il s'adapte remarquablement au texte littéraire pour chanter l'allégresse, le deuil, la supplication. L'expression résulte aussi d'une disposition d'âme qu'il traduit par la noblesse de son langage, la douceur *plane* de son débit, sa piété, sa ferveur et son émouvante sérénité.

(1) *Signalons toutefois les efforts de Van Damme, Lemmens, Gevaert, qui par leurs écrits favorisèrent la renaissance du chant grégorien, et quelques travaux dûs, en Italie, à l'initiative de l'Association Sainte-Cécile et en France vers* 1849, *aux efforts des archevêques de Reims et Cambrai* (*édition Reims-Cambrai-Arras*).

LA NOTATION : A l'origine, le chant grégorien n'était pas noté. Les chantres apprenaient *par cœur* le répertoire liturgique. La mémoire jouait en effet un rôle essentiel dans le maintien et la transmission des traditions. Elle était très entraînée par la force des choses, et par suite beaucoup plus fidèle que de nos jours où cette ouvrière active a peut-être été trop dévalorisée.

L'invention des *neumes* (du grec *neuma :* signe), suggérée par la langue latine, qui comportent deux accents, l'un *aigu,* marquant l'élévation de la voix, l'autre *grave,* l'abaissement de la voix, permit de venir en aide à la mémoire. On plaça au-dessus du texte ces accents qui donnaient vaguement le contour mélodique. Par la suite, pour éviter les nombreuses fautes d'interprétation, on précisa le caractère rythmique et expressif des mélodies en modifiant la forme graphique des *neumes-accents,* ou en créant des signes supplémentaires. Puis les neumes-accents se transformèrent en *neumes-points.* Un copiste eut l'idée d'indiquer un son fixe au moyen d'une ligne horizontale, puis de deux. Les lettres *f* et *c* indiquèrent au début de chaque ligne les notes *fa* et *do* (1). Ainsi se constitua peu à peu la portée actuelle de quatre lignes, avec les deux clefs d'*ut* et *fa.*

Les neumes adoptèrent la forme carrée à partir du XII[e] siècle. A côté des notes simples on distingua des *neumes simples,* groupant deux ou trois notes et des *neumes composés* plus de trois notes.

LA MODALITÉ : Le chant grégorien use d'un système de modes plus ou moins en rapport avec la musique antique. Des trois genres : diatonique, enharmonique (2) et chromatique dont se servaient les grecs, il retient le premier. « A la différence de la musique moderne, qui ne connaît que deux modes, le *majeur* et le *mineur,* la mélodie grégorienne a autant de modes différents qu'il y a de notes dans la gamme, chaque note de l'échelle diatonique pouvant servir de point de départ à une nouvelle gamme ; la gamme restant *toujours diatonique* (c'est nous qui soulignons), *il en résulte que la place des tons et des demi-tons par rapport à la tonique se trouve chaque fois modifiée, selon le point de départ adopté* » (Dom Gajard).

Les théoriciens distinguent quatre modes *authentes* (authentiques) qui donnent naissance à quatre modes *plagaux* (dérivés). Ces huit modes sont bien *diatoniques* en ce sens qu'ils éliminent toute altération.

(1) *L'échelle des sons était représentée par les sept premières lettres de l'alphabet : A B C D E F G correspondant aux notes :* la si do ré mi fa sol (*système « odonien », du nom d'Odon de Cluny* + 942).

(2) *Le terme d'*enharmonie *n'a pas, pour les Grecs, le sens que lui attribuent les solfèges modernes. Il suppose l'usage du quart de ton.*



On constate que tous ces modes sont dépourvus de *sensible* à l'exception des cinquièmes et sixièmes. Dans ces deux derniers modes la sensible n'est pas utilisée avec les caractéristiques que nous lui donnons généralement. Elle est évitée aux cadences.

Le mode plagal a *même tonique* que le mode authente dont il est issu.

La *tonique* (T), première note de chaque ton authente, est, dans une composition, la note la plus importante ; elle doit toujours être la note finale de la mélodie.

La *dominante* (D) appelée aussi *teneur* est la note principale autour de laquelle la mélodie évolue ; sur elle repose ou se tient la psalmodie. Dans les modes elle est toujours à la quinte de la tonique, sauf pour le troisième mode où l'attraction de la note supérieure a fini par l'emporter. Dans les modes plagaux la dominante est variable ; elle permet de distinguer un mode plagal du mode authente qui lui correspond.

LE RYTHME DU CHANT GRÉGORIEN (1) : La notation grégorienne n'a pas l'absolue précision de notre notation moderne ; elle ne contient aucun signe matériel du rythme et les notes, quelle que soit leur forme actuelle, valent également un temps simple.

Pour comprendre l'essence du rythme grégorien, il faut en revenir à la définition de Platon : *Le rythme est l'ordonnance du mouvement,* définition reprise par Saint Augustin pour l'appliquer à la musique (*Musica est ars bene movendi*).

Principe d'organisation, le rythme, qui n'a pas besoin de l'intervention *simultanée* de l'intensité (sons forts et faibles), de la durée (sons longs et brefs) et de la mélodie (sons aigus et graves) n'est pas, par lui-même une qualité physique, ou du moins purement physique. Il effectue en fait une synthèse d'ordre intellectuel ; en groupant tous les éléments individuels du chant (mélodie, intensité, durée, timbre, accent tonique latin) il ordonne le mouvement et lui confère une unité totale en le fondant dans un grand courant unique.

Cette synthèse ordonnatrice se fait à partir du *rythme élémentaire,* composé de deux notes « ordonnées » l'une à l'autre comme l'*élan* et la *retombée* d'un mouvement.




ÉLAN RETOMBÉE
LEVÉ POSÉ
(GREC : ARSIS)(GREC : THESIS)

FORME PLUS CARACTÉRISTIQUE ENCORE.

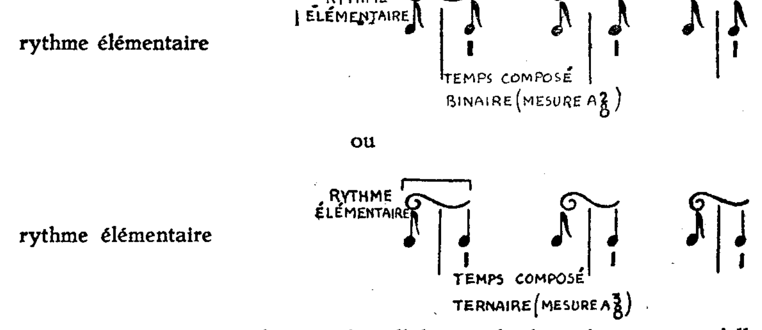
(1) *Nous ne pouvons qu'esquisser ici la théorie du rythme grégorien selon Solesmes. Nous recommandons la lecture du bref exposé de dom J. Gajard,* Notions sur la rythmique grégorienne, *Paris, Desclée et Cie ;* 1944, 76 *pages, auquel nous avons fait de larges emprunts pour la rédaction de ce paragraphe.*

Ce mouvement simple, naturel, comparable au pas (levé et posé du pied) a un point de départ et un point d'arrivée, un commencement et une fin ; l'intensité n'y joue pas le rôle essentiel, car le mouvement de retombée peut se concevoir faible ou fort.



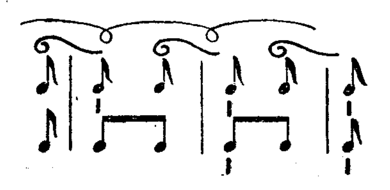
Ce qui caractérise ce groupe de deux sons, « c'est cette sorte d'influx vital qui part de l'un, qui monte et retombe sur l'autre pour s'y reposer » (⌒).

Les rythmes élémentaires se joignent entre eux pour former des *temps composés, binaires* ou *ternaires,* que le compositeur mélangera *à son gré* en vue de donner à la mélodie le maximum de souplesse :



On voit que la mesure n'est pas la cellule initiale du rythme, mais qu'elle est au contraire créée par lui, qui chevauche sur elle.

On voit aussi que le point de retombée devient le point de départ d'un nouvel élan et que la phrase musicale peut alors se déployer.



Sur les temps composés binaires et ternaires, matériaux « standardisés », selon l'expression de M. Le Guennant, s'effectue la synthèse expressive, et les nuances d'intensité, de mouvement naissent alors d'elles-mêmes. Par les courbes de la *chironomie* (science de la direction d'un chœur par le geste) le chef de chœur traduit plastiquement le rythme musical et ses différentes progressions.

Ainsi le rythme grégorien, pour s'en tenir à des considérations de musique simple pure, apparaît comme prodigieusement souple ; il n'a rien de conventionnel. La mélodie flexible à l'extrême, mobile, libérée de tout ce qui pourrait contrarier son épanouissement, est animée d'une vie intense, grâce à une variété constante dans l'ordonnance de son mouvement qui ondule comme les vagues de la mer.

LES FORMES MÉLODIQUES : Les formes mélodiques de la musique grégorienne frappent par leur richesse et leur diversité. Entre la récitation mélodique et le chant mélismatique le plus recherché, s'échelonnent toute une série de formes intermédiaires de plus en plus développées et de plus en plus savantes. La pureté mélodique de ces chants atteste une sûreté de goût et un profond sens artistique. Nous nous bornerons à l'examen des formes essentielles.

RÉCITATIF LITURGIQUE : C'est la forme la plus simple, que l'on rencontre dans les leçons, les oraisons, les préfaces et les Évangiles. Il consiste en un chant en *solo* récité à peu près *recto tono*, et dont quelques modulations viennent seulement rompre la monotonie à la fin des phrases. L'ambitus (étendue de la mélodie du son le plus grave au son le plus aigu), est restreint (deux, trois ou quatre notes).



PSALMODIE ANTIPHONIQUE (voir page 3) : Chaque chœur dit alternativement un verset du psaume. La structure mélodique de ce verset est déterminée par sa forme poétique ; elle est basée sur les huit modes ecclésiastiques. A chacun de ces modes est attribué un ton de psaume, sur lequel on récite chaque verset. Nous donnons en exemple le 4e mode des psaumes.



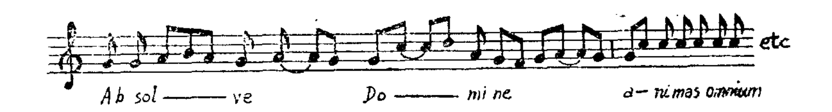
ANTIENNE : L'antienne se rattache à la psalmodie ; elle est chantée par un chœur, en guise d'introduction et de conclusion du psaume (1), ce qui justifie sa facture peu complexe. Les antiennes de l'office sont les plus simples ; celles de la messe, riches en petits groupes de notes (introït et communion).



Par la suite l'antienne perdit son caractère spécial pour devenir un cantique religieux, parfois d'une grande beauté (*Alma redemptoris mater, Ave regina coelorum, Salve regina...*).

PSALMODIE RESPONSORIALE (voir page 3) : Le soliste use souvent de la psalmodie ornée. (Répons bref des Complies du Dimanche : *In manus tuas ;* répons des enterrements : *Libera me ;* répons graduel : *Haec dies* (semaine de Pâques).

TRAIT : Psalmodie ornée en *solo*, chantée *d'un seul trait*. Le texte du psaume est chanté en entier, sans répons ni antienne. La mélodie du premier verset est variée dans les versets suivants. Le trait est une des formes les plus anciennes de la psalmodie en solo. On le chante de la Septuagésime à Pâques et les jours de pénitence à la place de l'*Alleluia*.



(1) *A l'origine* l'antienne (de antiphonie) *était aussi chantée entre chaque verset de psaume.*

ALLELUIA : Les mélodies alleluiatiques sont parmi les plus développées ; elles comprennent trois parties : le mot *alleluia* suivi d'une longue vocalise appelée *jubilus*, un verset et la reprise de l'Alleluia. Il correspond au plan A B A, fréquemment rencontré dans notre musique classique et moderne (air à da-capo du XVIII[e] siècle). Ces mélodies ont souvent un souffle magnifique, tel l'*alleluia* du commun d'un Confesseur pontife dont nous reproduisons la première partie.



SÉQUENCE ou PROSE : Vers le XI[e] siècle s'introduisirent dans la liturgie des éléments nouveaux, les *séquences* ou *proses* et les tropes dont il sera question plus loin. Le mot *sequentia* signifia d'abord une « jubilation », c'est-à-dire une suite de notes vocalisées sur une syllabe. Un moine de Saint-Gall, Nokter, eut l'idée d'y adapter des paroles (IX[e] siècle). Le texte s'appelait *prosa*. Par la suite on ne se contenta pas d'écrire des textes sur des mélodies connues, on composa des chants nouveaux. Le missel romain ne contient plus que cinq séquences : *Victimæ Pascali* (Pâques), *Veni Sancte spiritus* (Pentecôte), *Lauda Sion* (Fête du Saint-Sacrement), *Dies Iræ* (Messes des morts) et *Stabat Mater*.



La séquence adopte la forme strophique dont nous avons déjà parlé à propos des hymnes. C'est en fait une Hymne qui change de mélodie toutes les deux strophes (AA, BB, CC, ou A.BAB, CC...).

(1) *Les* do *et* sol noires, *marqués d'un astérique, sont de Solesmes.*

TROPE : Il consiste dans l'intercalation d'un texte nouveau sous les notes d'une mélodie primitivement vocalisée. Parfois même on ajoute au texte original de nouvelles phrases mélodiques avec de nouvelles paroles. Il existe des tropes pour tous les chants de la messe (Introït, Kyrie, Gloria, Graduel, Évangile, Épître...). Les tropes ont disparu complètement, ce qu'il n'y a pas lieu de regretter.



En France les épîtres reçurent beaucoup d'additions de ce genre ; on ajouta même des textes en langue vulgaire, pour mettre la parole sacrée à la portée des fidèles. Ces épîtres « *farcies* », comme d'ailleurs les séquences et les tropes, relèvent de l'art d'inspiration populaire et correspondent à un désir de rendre vivant, pour le peuple, les mystères de la religion. Les tropes sont à l'origine du drame liturgique.

CONCLUSION

Le chant grégorien, nous ne saurions trop le répéter, fait corps avec la liturgie. Par la grâce austère de ses mélodies, l'heureux équilibre de ses élans et de ses mouvemnts, son action sur l'esprit et non sur les nerfs, il prédispose l'homme à la prière. Son pouvoir éminent sur les âmes ne doit pas cependant nous faire oublier sa parfaite beauté et sa richesse musicale. En étudiant les formes du chant grégorien on est frappé d'y retrouver les principales constructions de notre musique moderne, instrumentale ou vocale : le thème varié (*trait-grand répons*), le lied, l'air à vocalises expressives ou purement ornementales, l'air à forme fixe (*Alleluia*). Le drame liturgique, issu du chant grégorien, annonce l'opéra. Enfin, le chant grégorien a joué dans la formation de notre écriture musicale un rôle de premier plan ; il fut la matière vivante sur laquelle s'édifièrent les premiers essais de la *polyphonie*, il en fut la première source d'inspiration.

BIBLIOGRAPHIE

AIGRAIN (abbé R.) *La musique religieuse,* 1929.

FERRETI (Dom) : *L'esthétique grégorienne,* 1938.

GAJARD (dom Joseph) : *Notions sur la rythmique grégorienne,* 2e édition 1945.

COUDRAY (J.) : *Méthode de chant grégorien,* 1948.

BARON (dom) : *L'expression du chant grégorien,* 1948.

(Abbaye de Kergonan, 2 vol., parus) GATARD (dom Augustin) : *La musique grégorienne,* 1913.

GASTOUE (A.) : *Les origines du chant romain,* 1907 ; Le chant grégorien, 1911 ; l'église et la musique, 1938.

GEVAERT (A.) : *La mélopée antique dans le chant de l'église latine,* 1895.

GÉROLD (Th.) : *La musique au moyen-âge,* 1932 ; *Les Pères de l'Église et la musique,* 1931 ; *L'histoire de la musique des origines au* XIVe *siècle,* 1936.

LE GUENNANT : *Le chant grégorien dans la musique des origines à nos jours,* Paris Larousse, 1946 ; *Précis de musique grégorienne* (Institut grégorien, 3 fascicules parus).

MOCQUEREAU (dom André) : *Le nombre musical grégorien,* 2 vol., 1908 et 1927.

POTHIER (dom Joseph) : *Les mélodies grégoriennes,* d'après la tradition, 1880.

DISCOGRAPHIE

CHANTS GRÉGORIENS (Bénédictins de Solesmes) : Album n° 1 et n° 2 W 1115 à 1126 (Voix de son maître).

CHANT GRÉGORIEN D'AVANT L'AN 1000 (G. de Van) : Anthologie sonore n° 34.

CHANTS GRÉGORIENS, Lumen 32.037, 32.038, 32.041, 32.036, 32.034, 32.037, 30.042, 32.039, 30.032.

ANTIENNES GRÉGORIENNES : Lumen 30.034.

COLLECTION DE CHANTS LITURGIQUES GRÉGORIENS « MONASTÈRES » :
Chœurs d'une abbaye cistercienne (série bleue).
Chœurs de moines trappistes (série rouge).
Chœur de moniales bénédictines (série blanche).

CHANTS GRÉGORIENS DE L'ÉDITION VATICANE MIS EN POLYPHONIE par dom Malherbe O. S. B. et enregistré sous sa direction : Lyra Dei, n°s 6, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 22, 29, 30, 40, 43, 44 et 45.

TABLE

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 27 FÉVRIER 1953
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE CLERC
A SAINT-AMAND (CHER)
POUR LE COMPTE DES
PRESSES DE L'ILE DE FRANCE
A PARIS

Dépôt légal 1er trimestre 1953. — Imprimeur N° 436


A Cœur Joie


A CŒUR JOIE